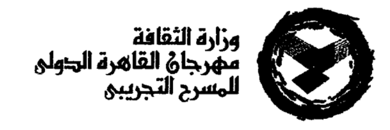


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

١٩

مسرحة النزعة القومية

تأليف : كيكي جوناريدو
ترجمة : د. سحر فراج
مراجعة : أ.د. محمد عناني



مسرحة النزعة القومية

تأليف : كيكى جوناريدو
ترجمة : د. سحر فراج
مراجعة : أ.د. محمد عنانى

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزى :

Staging Nationalism
Essays on Theatre and National Identity

edired by

Kiki Gounaridou

Mcfarland & Company, Inc., Publishers

Jefferson, North Carolina, and london

2005

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفئون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا ،وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامة، حرية المبدعين والمتلقين فى مساءلة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرُّف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زمانًا ومكانًا، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى :المجُرب، والمُدرك، والمُتخيل، والتى لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعًا من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهى قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات، رهانًا على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقًا من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى "**تانكريد دورست**" فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبداً قادراً على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن علي الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية *"Meta Theorics"*، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى *"Accident"* ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكما فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية *"Syncrerim"*، أو انتقائية *"Electism"*، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحى، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل في زمن واحد عالمين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقًا مختلفًا يمثل لكل منهما عالمًا كاملا من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش فى ندوته الرئيسية، قضية **"التجريب المسرحى والتكنولوجيا"** ليستجلى هذه الإمكانات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضًا تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحى تأليفًا وإخراجًا بمنظور نقدى لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذى أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التى تشمل أفراداً مبعثرين جغرافيًا، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معًا، وهو ما استولد ما

يسمى **"بالمسرح الرقمى"**. صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ -كما يشير الباحث البولندى **"ماريك هولينسكى"** فى كتابه **"الفن والكمبيوتر"**- لكن الصحيح أيضًا أن **"تشارلز ديمير"** يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفًا أيضًا يطرح خياراته وتخيلاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثا عن حسابات الكفاءة في تلك المستجدات التي تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص **"للمسرح الرقمى"** مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالميًا الذين توفروا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أُوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد.كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتابًا عن **"المسرح الرقمى"** لمؤلفه **"أنطونيو بيتسو"**، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجانًا، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لُب كل ما هو إنسانى.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان



المسرح والقومية: مقدمة وتعريف

كيكى جوناريدو

عندما تقرر أمة ما البحث عن إحساس بالهوية القومية، تتجه احتفالاتها الثقافية للتعبير عن حدث فى الماضى يمثل علامة ثقافية بارزة فى تاريخها. كانت هذه هى المقدمة الأساسية لسيمنار "تكوين الهُوَيَّة القومية عن طريق إعادة بناء الثقافة القومية" والذى أُقيم عام ٢٠٠٢ خلال مؤتمر الجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح ASTR فى فيلادلفيا. ناقشت مقالات السيمنار بصفة أساسية استخدام المسرح فى بناء الهوية الثقافية القومية. وناقش المشاركون العلاقة بين القوة السياسية وبناء أو هدم الهوية الثقافية، كما تم بحث الوسائل التى يمكن للأمم من خلالها صنع ثقافة "نيوكلاسيكية" من أجل وضع صورة جديدة للهوية الثقافية القومية الخاصة بها. وكما يتضح من موضوع السيمنار فهذه "النيوكلاسيكية" الثقافية" تهدف لإيجاد إحساس بالهوية القومية؛ ولذلك نادرًا ما يتم ذكر الثقافة الكلاسيكية فى تركيباتها.

بدأ اهتمامى بالعلاقة بين المسرح والقومية منذ عام ١٩٩٧ ، عندما قام ماثياس لانجوف Mathias Langhoff بإخراج مسرحية *الجاريات The Bacchae* ليوريبيدس Euripides للمسرح القومى لشمال اليونان وتبعه جدال كبير. وقد ناقشتُ فى مقالى فى السيمنار هذا المثال لبناء وهدم الهوية الثقافية القومية ، من خلال الأداء فى مسرحية الجاريات. ومن الضرورى فى هذه المقدمة الإشارة لهذه المسرحية بشكل مختصر نظرًا لطبيعتها الجدلية.

يدرك المسرح القومى لشمال اليونان والعديد من شركات تمويل المسرح ارتباط الجمهور المعاصر بالمسرحيات الإغريقية القديمة، الكوميدية والتراچيدية، كجزء من رسالته الثقافية. فهناك العديد من العروض التى تقام صيفًا لأيسخولوس وسوفوكليس ويوروبيدس وأرسطوفانيس فى مسرح إبيدورس الإغريقى المفتوح وفى غيره من المسارح المفتوحة. وقد عُرضت مسرحية الجاريات على مسرح يوبيدروس فى صيف ١٩٩٧، ثم عُرضت مرة أخرى فى خريف نفس العام أثناء المهرجان السادس لاتحاد مسارح أوروبا. وقد أثارت المسرحية جدلاً صاخبًا لدى جمهور المسرح والنقاد فيما يتعلق بقضية الهوية الثقافية القومية اليونانية ، ودور التراچيديا فى تكوين هذه الهوية ووسائل تقديم لانجوف للعلاقة بين العرض والهوية فى الثقافة اليونانية المعاصرة.

بعد العرض الأول لمسرحية الجاريات أصبح الجمهور وقراء الصحف والرأى العام جزءًا من هذا الجدل ، وهو ما يُعد من النقاط البارزة فى تاريخ المسرح اليونانى الحديث. فلقد عكست المسرحية التحولات الدرامية فى المجتمع اليونانى المعاصر خلال العقد الأخير. حيث توغلت جماعات عرقية وعنصرية مختلفة، من أفريقيا وأوروبا الشرقية والشرق الأوسط فى التعداد السكانى الأصلى ثقافيًا ولغويًا وتعرض العديد من الدول الأوروبية لنفس التوغل والهجرة خلال السنوات العشر الماضية. وفى اليونان تحديدًا ، ظهر هذا التوغل فى التغيرات الاجتماعية التى حدثت أثناء تلك الفترة، كما ظهرت فى تغيرات القواعد التى تحكم الإنتاج الفنى بما فيها المسرح فى المجتمع اليونانى.

وتناول قلة من المخـرجين والممثلين والمصورين آثار هذه الثقافة المتداخلة الجديدة ، كما تناولوا التغيرات الثقافية الموجودة بالفعل فى المجتمع اليونانى قبل "غزو" هذه السنوات العشر الأخيرة.

قَدَّم ماثياس لانجوف مسرحية الجاريات متناولاً العديد من هذه الموضوعات بناءً على ثلاثة مستويات:

١- النقد الثقافى للمجتمع اليونانى المعاصر عن طريق بحث الأساطير القديمة ، وقد ظهر هذا فى كورال النساء اللاتى يرتدين ملابسَ وأحذية زاهية الألوان وينشغلن بالأعمال المنزلية اليومية وقراءة المجلات المعروفة والغناء ثم يتخذن أماكنهن على يسار المسرح الذى يُعد جزءًا من المجزر، حيث يسبق هذا المشهد صورة لقطعة لحم نيئة معلقة، والذى يشير لمكانة المرأة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولكى تكتمل هذه الصورة ، يظهر على المسرح إعلان ضخم عن زجاجات المياه المعبأة وهوائى تليفزيون أعلى السطح وتليفون ومصابيح هالوچينية وراديو يذيع مباراة كرة قدم، وكادموس وهو يغنى الأغانى الشهيرة، ويتناول القهوة اليونانية التقليدية. ويضيف لانجوف لهذه الصورة متنوعة الثقافة الشعبية، الأمريكية والأوروبية، أفلام ومسلسلات هوليوود (وخاصة شخصيات *المسلسل الأمريكى الرحلة بين النجوم Star Trek*) ورؤًى تحققت فى خطاب ديونيسيس الأخير. ويُسمع خطاب ديونيسيس خلف لوحة الدعاية الضخمة بينما يأتى من ناحيته ضوء ساطع باتجاه الممثلين. ثم ينظر الممثلون ناحية الضوء حاجبينه عن أعينهم بأيديهم، وهى صورة تليفزيونية سينمائية شهيرة.

٢- يتناول المستوى الثانى التعليق اللغوى على هذا المجتمع مختلط الأجناس حيث لا يوجد تواصل لغوى بين الأفراد الذين ينتمون لأصول عرقية مختلفة. فهناك شخصيات تتحدث بلهجات معينة؛ مثل الخادم الذى يُلقى منونولوجًا بلهجة البونتياكى (وهى لهجة تقترب من البناء اللغوى والنحوى لليونان القديمة. فقد تحدث هذه اللهجة الإغريق الذين عاشوا فى جنوب البحر الأسود ما يقرب من ٢٥ قرنًا قبل اضطرارهم الرحيل فى العشرينيات طبقًا للمعاهدات الدولية بعد الحرب العالمية الأولى). ولكن المثير فى هذا العرض من الناحية اللغوية هو لحظة دخول أجافى Agave والتى قامت بدورها الممثلة الفرنسية إيفيلين ديدى Evelyne Didi . فقد ظهرت وهى شقراء طويلة ترتدى ثوبًا قصيرًا بلون أحمر لامع وحذاء أحمر عاليًا وهى تتحدث اليونانية بلهجة فرنسية، وقام الجمهور اليونانى فى هذه اللحظة بالصياح معلنًا اعتراضه على اختيارات لانجوف للممثلين، مما جعل إيفيلين ديدى تبكى لساعات بسبب صياح واستياء الجمهور أثناء أدائها.

٣- يمثل العرض تناقضًا مسرحيًا؛ حيث إنه لا يعكس المواقف الثقافية واللغوية فقط، ولكنه يعكس نفسه أيضًا. ومن الوسائل المستخدمة فى هذا الشكل المسرحى تقديم الحيوانات والأطفال الصغار على خشبة المسرح، فالجمهور يشعر بالإثارة نظرًا لعدم توقع تصرفات الأطفال والحيوانات، مثل خروج حصان كبير أبيض من حجرة حمراء يوجد بها مقاعد وثُريَّات ويستعرض على خشبة المسرح برفقة بينثيوس Pentheos فى ثوب أبيض، أو عندما يُطعم الرسول حَمَلاً صغيرًا فى أثناء خطابه الملىء بالعاطفة الذى يصف فيه موت بينثيوس وهلاكه. وأثناء مشهد الزلزال، يهبط الكورال للجمهور

للتواصل معه بينما يصبح مناخ العرض غير مستقر. كما تتساقط قطع صغيرة من خشبة المسرح مشيرة لعدم استقرار الحدث المسرحى. ومن اللحظات المثيرة فى العرض، الحوار الختامى بين كادموس وأجافى والذى قام الممثلون بغنائه مشكلين ما يشبه الأوبريت . وينتهى العرض بمجموعة من عازفى الطبول الأفارقة ، وهم يعزفون ألحانًا صاخبة ديونيسية.

يكمن الجدل الأساسى فى هذا العرض فى أن بعض الجمهور اليونانى يرى أنه ليس بحاجة لألمانى (فقد ولد ماثياس لانجوف فى زيورخ لأبوين ألمانيين) للتعبير أو الحديث عنهم، بينما يرى البعض الآخر أن هذه المسرحية تُعد تعبيرًا دقيقًا عن الهوية الثقافية اليونانية. وفيما يلى مقتطفات من آراء النقاد المؤيدين وكذلك المعارضين:

"هذه المسرحية ليست تراچيديا ضاحكة فقط ولكنها تراچيديا موسيقية أيضًا... فالسخرية طغت على التراچيديا"، "إذا كان لانجوف يهدف لقلقة المسرح التقليدى والمنشآت المسرحية، فقد نجح فيما يهدف إليه"، "يُعد عرض لانجوف صفعة على وجه المجتمع اليونانى، فنصف الجمهور يُصاب بالعصبية فى البداية، ثم يشعر بالصدمة، فيبدأ فى الصياح للتعبير عن استيائه، بينما يهلل النصف الآخر معلنًا إعجابه بالعرض"، "يُظهر عرض لانجوف عدم احترامه ليوريبيدس"، وأخيرًا كتب إيلينى فاروبولو -أحد نقاد المسرح اليونانى المشهورين- فى جريدة تو فيما: "لا تُعد الدراما القديمة ملكًا لأحد، فهى مِلْكٌ للعالم بأكمله حتى تتم دراستها واستكمالها من قِبَل الجميع حسب حاجته فيهدمها ويعيد بناءها ويواجهها ويصطدم بها".

وهكذا يُعد لانجوف أجنبيًا فى اليونان، وأصبح مشاركًا فى هذه التجربة كمخرج وضحية، وكـ ديونيسيس وينثيوس، وقام بإخراج مسرحية الجاريات مخالفًا لأسطورة الهوية الثقافية القومية الموحدة فى المجتمع اليونانى المعاصر.

تمثل هذه المسرحية النموذج الأحدث للمقالات العشر فى هذا الكتاب والتى تمثل رؤية عالمية وتاريخية شاملة، فهى تغطى مساحة جغرافية كبيرة بداية من شرق وغرب أوروبا إلى شمال ووسط أمريكا وشمال أفريقيا حتى شرق آسيا. فالمراجع الحديثة عن المسرح والقومية تتضمن الحديث عن تمثيل أمريكا: *القومية الثقافية فى المسرح الأمريكى*، إعداد جيفرى ماسون وج. إلين جينور. قد يشير هذا العنوان لعدم استقرار الثقافات والمجتمعات المكونة للولايات المتحدة وتحتاج لإعادة مناقشتها فى الدراما والمسرح الأمريكى. كما يهتم عدد مايو ١٩٩٦ من مجلة فنون التمثيل بقضية القومية مع التأكيد الشديد على مسرح يوغوسلافيا قبل اتحادها. كما يهتم كتاب س.إ. ويلمر(وهو أحد المشاركين فى هذا الكتاب) المسرح والمجتمع والأمة: *تمثيل الهويات الأمريكية* بمناقشة الهوية المتغيرة للمسرح الأمريكى، بداية من استقلال أمريكا عن حكم بريطانيا فى القرن الثامن عشر إلى تعدد الثقافات فى المسرح الأمريكى فى التسعينيات. هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات الصحفية والكتب التى تناقش تحديدًا مشاكل المسرح والقومية فى مختلف البلاد والأزمنة التاريخية، كما تناقش تحديث ودراسة مفهوم الأمة والهوية القومية.

يناقش هذا الكتاب المسرح والقومية من وجهة نظر مختلف البلاد والأزمنة التاريخية والثقافات. فالمقال الأول لنتاليا بالديجا يناقش أهمية الجهود

المبذولة فى بولندا فى أواخر القرن الثامن عشر لإعادة تكوين هوية ثقافية بعد تقسيم البلاد بواسطة النمسا وروسيا وبروسيا وغياب حدود بولندا السياسية. وكان المسرح فى ذلك الوقت يهتم بتصوير جهود إعادة بناء هوية الزيلشتا الذين ينتمون لطبقة النبلاء البولندية والمعروفة فى الخيال الثقافى الكلاسيكى بالسارماتيزم. فالسارماتيزم كانت تهدف إلى إثبات أن الزيلشتا ليسوا عبيدًا ، وإنما هم قبيلة المحاربين الشرقيين الذين قاموا بغزو الأراضى التى تقع حول البحر الأسود فى القرن الخامس. وساد مفهوم السارماتيزم وأصبح أساسًا لتعريف النبلاء ، كما أصبحت صفة البولندى تطلق على أعضاء الزيلشتا فقط . وناقشت الأعمال الأدبية هذا المفهوم ، مثل مسرحية عودة النائب لجوليان أورسين نيمزوفيتش Julian Ursyn Niemcewicz والتى تكشف طبيعة الجنسية البولندية من خلال تقديم أنماط بولندية جديدة.

كما يناقش مقال سكوت ماجليسن "الاحتفال بالثورة والملك لا يزال على العرش: سقوط الباستيل ومهرجان الفيدرالية (يوليو ١٧٩٠)" سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية فى سياق الاحتفالات الطارئة خلال الثورة الفرنسية. كما يعرض وسائل القيام بهذه الأحداث أثناء الثورة. فسقوط الباستيل وما تبعه من احتفالات لم تهدف لعكس الاحتفالات التذكارية. ولكنها تشير للبداية المحورية لتاريخ المسرح والثورة الفرنسية باعتبارها لأحداث الثورة بينما الملك لا يزال جالسًا على العرش. وبذلك لم يهدف العرض المسرحى للدعاية للنظام جديد كما حدث فى احتفالات الثورة التى جاءت بعد ذلك. وإنما لتحقيق أهداف معينة ، هى:

١- بناء مجموعة من الرموز لكى تمنح معنًى لأحداث الثورة.

٢- تأكيد الوصايا الأخلاقية لچان چاك روسو.

٣- تقييد قلق المواطنين الناتج عن انشقاق المخلصين للثورة والملك.

وفى "مقدمة أثينية للمسرح الأمريكى" يشير جارى جاى ويليامز لمجىء أول جيل أمريكى بعد الثورة الأمريكية من أجل تقديم رؤية للمسرح الأمريكى الحيوى الذى يمكنه القيام بعملية تنمية الأمة الجديدة. ونظرًا لافتتاح العديد من المسارح الجديدة فى عدة مدن، أُقيمت العديد من المسابقات للجمهور لإلقاء المقدمات الشعرية للمسرحيات. كما يوضح هذا المقال دور هذه المقدمات الشعرية فى بناء الماضى الكلاسيكى الذى يمكن استخدامه فى المسرح الأمريكى الجديد. فاللغة المستخدمة فى هذه المقدمات تشير إلى النظام المدنى ودور المسارح الجديدة فى تكوين أمريكا.

أما مقال س.إ. ويلمر "هيردر والمسرح الأوروبى" ، فيعبر عن رؤية مفكرى ألمانيا فى القرن الثامن عشر عن أهمية الدور الثقافى لعامة الشعب. فجوهان جوتفرايد هيردر يحث المتحدثين بالألمانية على التباهى بماضيهم الثقافى وحضارة الريف التى لم يصبها التلوث. كما يؤمن هيردر بالاختلاف بين الأمم وأهمية تعبير كل أمة عن نفسها بشكل فردى. وهو بذلك يدعو مثقفى أوروبا؛ إلى البحث عن عناصر التعبير الثقافى الفريدة داخل شعب كل دولة من دول أوروبا من أجل تقديم هوية مميزة لكل دولة وكل شعب. ومن أجل تحقيق هذا الهدف، لجأ بعض المثقفين إلى إعادة كتابة التاريخ بالشكل الذى يتيح لهم تكوين مفهوم يميز الدولة التى ينتمون إليها ويجعلها ذات هوية فريدة. فويلمر يناقش فى مقاله تطور الرومانسية والقومية الألمانية وتأثيرها على المسرح القومى فى أوروبا.

ويؤكد ديفيد بلجيرينى فى مقاله " العرض الطليعى التاريخى والقومية اليابانية" على أهمية النظائر الاجتماعية السياسية للتاريخ الرائد. فالحركة الطليعية التى ترتبط بقارة أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ترجع إلى الخصائص القومية أو الميول القومية. كما ساعد الاتجاه للربط بين الحياة والفن على إنتاج ثقافة استبدادية. وقد ظهرت هذه الثقافة فى الثلاثينيات من خلال ثقافة البيروقراطية فى ألمانيا وإيطاليا وروسيا من أجل إنتاج فنى يحقق فائدة اجتماعية للجمهور ، ويساعد على تنمية الروح الوطنية التى تتمثل فى خدمة الدولة. هذا رغم ظهور الحركات الفنية التى تعبر عن السريالية والتعبيرية والإنشائية والمستقبلية مثل مافو Mavo وسانكا Sanka فى اليابان خلال حقبة التايشو Taisho (١٩١٢ - ١٩٢٦) ، فبلجيرينى يناقش الأداء الطليعى اليابانى وعلاقته بالقومية اليابانية قبل حرب الپاسيفيك وبعدها . كما يتناول أساليب الفن الطليعى التى استخدمتها الفاشية اليابانية كوسيلة لتنظيم الإنتاج الثقافى وتعزيز الروح الوطنية خلال فترة الحرب.

وتتناول كارول فيشر سورجينفرى فى مقالها "التذكر والنسيان: التراچيديا الإغريقية كتاريخ قومى فى اليابان بعد الحرب" الفترة التى تلت هزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية. كما تناقش إعادة تشكيل ذاكرة الأمة أثناء الاحتلال الأمريكى وكيفية عرض التاريخ بعد انتهاء الحرب. فقوات الاحتلال الأمريكى كانت تهدف إلى تحويل اليابان إلى ولاية أمريكية ديمقراطية. والكاتبة هنا تحلل طرق اقتباس المسرح اليابانى للتراچيديا الإغريقية منذ الستينيات ، والعلاقة بين ذلك الاقتباس وتحول اليابان بعد الحرب إلى دولة

ديمقراطية ذات طابع غربى بعد أن كانت قبل الحرب دولة قومية كمحاربى الساموراى تدافع عن آسيا ضد هجمات الغرب. كما تعرض سورجينفرى نماذج المسرح الثورى فى اليابان الذى يهدف لتدمير التقاليد اليابانية كى يعيد بناءها وتعريفها مرة أخرى. وبذلك يستعرض المقال المؤيدين والمعارضين للحركة الطليعية الغربية ، وغيرهم ممن توجهوا للبحث عن أساليب جديدة فى فن التعبير والتعريف.

كما يشير إيڤان دارون وينت أيضًا فى مقاله " الغياب الحرج لإندونيسيا فى قرية و. س. ريندرا" إلى فترة حكم الرئيس سوهارتو لإندونيسيا من عام ١٩٦٦ إلى ١٩٩٨، والذى ناضل من أجل إندونيسيا من خلال العديد من السياسات الفاشستية الموحِدة. وكما استطاع من خلال هذا "النظام الجديد" تحقيق اندماج السلطة وتعزيزها فى أوائل السبعينيات، تضاءل حماس سوهارتو لتوحيد حرية الفن. ففى ذلك الوقت اهتمت إندونيسيا بشكل أكبر بالتوسع العسكرى. وكان الشاعر و. س. ريندرا من أشهر شعراء السبعينيات الذين اهتموا بـ "التقليد الجديد" الذى يتهم الحكومة التى تكونت بعد الاحتلال بالفساد والقمع. ولذلك تم القبض عليه وحُظر عرض أعماله لمدة سبع سنوات. كانت آخر مسرحيات ريندرا قبل قرار الحظر نضال قبيلة نيجا والتى تشير لقمع شعب مدينة جاوة الإندونيسية لأهل الريف والسياسة البرجوازية لسوهارتو وحكومته. وقد أعاد ريندرا هذه المسرحية فى نوفمبر عام ١٩٩٨ فى قمة الفن الإندونيسى التى تُعد أول مهرجان مسرحى لمدينة جاكرتا بعد رحيل سوهارتو. ثم أصبحت هذه المسرحية من كلاسيكيات المسرح الإندونيسى المعاصر.

وفى مقال "روبرت ليباج: إنتاج كيبيك Québec؟" تؤكد كارين فريكر على صعوبة تحكُّم رجال السلطة والنخبة فى الطبيعة المتغيرة لمفهوم القومية. فرغم تميز ثقافة كيبيك، سعت هذه الأمة لتحقيق هوية عالمية من خلال تناقضاتها القومية. فوصول الأمة للعالمية يساعد على عرض خصائصها المحيرة. تظهر هذه الخصائص فى كتابات أعمال روبرت ليباج التى عُرضت فى أماكن عديدة ونالت نجاحًا كبيرًا. وقد أدى هذا النجاح الهائل لليباج إلى اهتمام حكومة كيبيك بشخصيته وشهرته ، واعتباره نموذجًا معبرًا عن اتجاه الدولة للعالمية. ولكن كما حظى ليباج بنجاح عالمى، تعرض للعديد من الانتقادات العالمية والمحلية التى اعتبرت أعماله بمثابة خيانة للدولة وأهدافها.

وتتعرض باتريشيا يبارا فى مقالها " الإخراج المسرحى للأمة على أطلال الماضى: بحث الأداء الأثرى المكسيكى" للمكسيك بعد الثورة المكسيكية عام١٩١٠ . فقد صورت المكسيك نفسها كدولة مختلطة الأجناس؛ وذلك اعتمادًا على التغيرات الاقتصادية والحكومية التى أعادت تقسيم الأرض وكونت أجناسًا مختلطة دون فوارق طبقية. وبذلك أصبح السكان الأصليون للمكسيك أقل مكانة وبلا ثقافة فى هذه الدولة الجديدة. وبعد الاكتشاف الحديث للآثار الأصلية للمكسيك ، أصبحت هذه الآثار مدعاة للتفاخر القومى لأنها تشير للثقافة الكلاسيكية للبلاد. ولذلك اتجهت عدة مسرحيات لتقديم الماضى الأصلى للمكسيك وربطه بالحاضر من أجل تقديم قومية ثقافية واضحة. وتناقش يبارا هذا الربط بين الآثار والمسرح فى تلاكالا، ومحاولة إعادة بناء ثقافة كلاسيكية للمكسيك تتيح مستقبلاً أكثر تنوعًا ونجاحًا.

ويهتم المقال الأخير فى هذا الكتاب "جثة الهوية الجزائرية: *الميت* لـ أكور أوامارا" لسوزان هيديك ، بمناقشة أحوال الجزائر بعد استقلالها عن فرنسا عام ١٩٦٢ فرغم حصول الجزائر على الاستقلال بعد ثورة دامية والوعد بقيام أمة جديدة، تسببت ثورة الإسلاميين ضد الدولة فى قيام حرب أهلية عنيفة. وتناقش مسرحية أومارا *الميت* هذه الحرب الأهلية من خلال تصوير هذا الزمن الرهيب الذى أخفت فيه الحكومة الوثائق وأحكمت سيطرتها على البلاد ؛ حتى إن هذا العصر يعرف بـ"الحرب الخفية". فالجزائر قبل استقلالها كانت توصف بالمرأة الجميلة بعيدة المنال. ومسرحية أومارا السريالية تسترجع هذا الوصف للجزائر باعتبارها تحوى العديد من الأسرار الخفية. وفى المشهد الأخير من المسرحية، تظهر هذه الصورة كى تعبر عن قدرة الجزائر على النهوض مرة أخرى وفرض سيادتها وشخصيتها.

وأخيرًا أتوجه بالشكر والتقدير لكل كُتَّاب ومؤلفى هذا الكتاب. كما أتوجه بالشكر لكل من سيمون ويليامز وتيموثى سكول وكل المشاركين فى سيمنار الجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح لعام ٢٠٠٢ لآرائهم ومشاركاتهم الفعالة. وأعبر عن امتنانى أيضًا لكل من تيهانا پول وديفون هاريسون اللذين ساعدانى فى إعداد هذا الكتاب.

حواشى :

١- قام بتنظيم وإدارة سيمنار ٢٠٠٢ للجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح الأساتذة سيمون وليامز وتيموثى و. سكول.

٢- تم نشر مقالى عن مسرحية لانجوف "الجاريات" فى كتاب "المسرح الأوروبى الغربى" (خريف عام ١٩٩٨): ٤١-٤٢ .

٣- هذه المقتطفات المسرحية اخترتها من عدة صحف يونانية من يونيو إلى نوفمبر عام ١٩٩٧ مثل صحيفة: توفيما مقدونيا وتانيى ، كما قمت بترجمة هذه المقتطفات.



إعادة بناء الأمة:

الخيال الثقافي المتناقض لبولندا في القرن الثامن عشر

نتاليا بالديجا

تمثل قضية تعريف الجنسية والثقافات المشتركة للشعب أهمية تاريخية ؛ لأنها تمثل محاولة لتعريف الحدود الخيالية لمفهوم الدولة ومفهوم الذات. وبالطبع ، يعد المسرح أحد وسائل بناء ومناقشة هذه الجنسية. فالعرض المسرحي يشير للتكوين الثقافي، فقد استخدم الفنانون والدارسون ورجال الدولة الخيال المسرحي كقوة شرعية لتعريف الواقع الذي يُعد خيالاً بدوره. ففي نهاية القرن الثامن عشر، شكلت هذه الشرعية المسرحية للهوية الخيالية جزءًا من برنامج الإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي في الجمهورية البولندية اللتوانية (أو الكومنولث). وأصبح من الضروري إعادة تكوين هوية ثقافية مترابطة ؛ نظرًا لتصنيف وتقسيم الحدود السياسية للدولة في أعوام ١٧٧٢ و ١٧٩٣ و١٧٩٥ ، فقد تم تقسيم أراضي الكومنولث بين الدول المجاورة في النمسا وبروسيا وروسيا. ورغم فشل الجهود السياسية في حفظ سيادة الدولة وصعوبة الحفاظ على الاستقلال السياسي لبولندا لأكثر من قرن ، استطاع الفن والأدب الحفاظ على الخيال الثقافي لبولندا من خلال الأعمال القومية الرائعة في القرن الثامن عشر والتي تبعث الأمل في إمكانية إعادة بناء هذه الدولة السياسية. فأثناء التقسيم الأخير لبولندا، أعلنت رقصة المازوركا لدابرسكي وهي التي أصبحت بعد ذلك النشيد الوطني لبولندا في القرن العشرين، أن "بولندا لن تهلك ما دمنا أحياء".

يناقش هذا المقال النضال الذي يهدف لتغيير ميراث الخيال الثقافي لبولندا والمعروف بـ السارماتيزم Sarmatism والذي يمثل محاولة لإصلاح أو حماية المحيط الثقافي والسياسي لدولة بولندا. بدأت السارماتيزم كتقييد للنماذج الشرقية في القرن السادس عشر، ثم تحولت بمرور الوقت لفكر متميز يُعد أساسًا لتعريف الأرستقراطية البولندية. وساعد هذا الفكر على توحيد الأرستقراطية البولندية متعددة الأعراق، من خلال أصولها المشتركة التي يُفترض أنها ترجع لقبيلة قديمة محاربة هي قبيلة السارماتيان. فالسارماتيزم أضافت للطبقة الأرستقراطية سلسلة من المجموعات العرقية وسمحت لها بإزالة الأوضاع الاقتصادية والسياسة والاجتماعية الراهنة. ونظرًا لقوة هذا الخيال الثقافي، أصبح من الضروري فصل السارماتيزم عن البولندية كي يتحقق الإصلاح السياسي. ففي المسرح، صاحب هذا الفصل عمل مساعد لبناء نموذج بديل للهوية البولندية من خلال تصوير نماذج اجتماعية جديدة. وأقوم في هذا المقال بمناقشة أهمية التداخلات الثقافية في هذه الحملة البولندية لإعادة بناء تعريف مفهوم الأرستقراطية البولندية، من خلال اكتشاف الكوميديا السياسية في مسرحية *عودة النائب The Return of the Deputy* أواخر القرن الثامن عشر؛ لإعادة تكوين الهوية القومية من خلال تدمير السارماتيزم وتقديم أسس جديدة لمفهوم المُواطَنة (بمعنى خدمة الدولة)، والتي تصل لأبعد من الحدود العرقية التي فرضها مفهوم الأرستقراطية البولندية.

ولإدراك مفهوم السارماتيزم كفكر سياسي وثقافي، من الضروري توفير الأدلة التاريخية لتعريف الأرستقراطية البولندية في بولندا القرن الثامن عشر. ومن الأفضل رؤية الأرستقراطية البولندية (والتي يُطلق عليها لفظ الزليشتا

Szlachta) باعتبارها طبقة النبلاء ، فهي لا تتعلق بعناصر اقتصادية أو بملكية الأراضي. فحوالي ٦٪ أو ١٠٪ من الشعب البولندي ينتمي لهذه الطبقة بعكس الدول الأوروبية الأخرى (فهناك ٣٪ فقط في إنجلترا و٢٪ في روسيا و١٪ في فرنسا وولايات ألمانيا). ولذلك ارتبطت صفة النُّبل ببولندا وأصبحت مرادفًا لها؛ مما أدى لتسمية بولندا بدولة النبلاء. ولم تعرف بولندا، مثل الدول الأوروبية الأخرى، ألقابًا لتمييز النبلاء فقد كان الجميع متساوين في السلطة ويتنادون بنفس اللقب وهو "أخي اللورد". وتُقسم هذه الطبقة حسب أعلى ملكية لذوي الشأن من أسر تمتلك الثروة والسلطة من قرى ومدن ؛ بالإضافة لمتلكاتهم الخاصة من الأسلحة. وفي الجانب الآخر، يوجد ما يُسمى بـ "النبلاء العراة" وهو ما يُطلق على النبيل الذي يمتلك قطعة صغيرة من الأرض أو لا يملك شيئًا على الإطلاق ، أو من يشبه القروي في مستوى معيشته اليومية. ولكن مكانته كواحد من النبلاء تتيح له نفس الحقوق الشرعية والقانونية ، فهو يملك حق التصويت لما يملكه من أسلحة وخيل وسيوف دون الاهتمام بقيمة هذه الممتلكات. وبين هذين النقيضين تنقسم طبقة النبلاء إلى مستويات مختلفة من السلطة والتأثير والثروة، مما يبعدها عن التوصيف بالطبقة الاقتصادية الاجتماعية.

وإذا كان التعريف الشائع لطبقة النبلاء أو الزليشتا لا يعتمد على معايير اقتصادية واجتماعية، فهو أيضًا لا يعتمد على أصول عرقية أو لغوية. فتركيبة مصطلح "اللغوية العرقية" ethno-linguistic تتضمن البولنديين واللتوانيين والروثيين (الأوكرانيين حاليًا) والپروسيين وشعب البلطيق وحتى التتار. كما أن الزيلشتا لا تعرف ديانة مشتركة، فرغم أن نشأة بولندا في عام ٩٦٦ق. م تزامنت

مع اعتناق المسيحية، لم يحدد الكومنولث البولندي ديانة واحدة كما فرض على الملك اتباع ديانة الأمة. كما أدت رغبة الكومنولث في عدم تقييد الحرية الدينية إلى تسميتها بجنة المنشقين. وفي نهاية القرن السادس عشر، تضمنت الزيلشتا عددًا كبيرًا من البروتستانت والرومان الكاثوليك والأرثوذكس الشرقيين ، رغم أن العديد من البروتستانت تحولوا للكاثوليكية في القرون التالية.

ونظرًا للفروق العديدة بين أسر النبلاء، تم تعريف الزيلشتا بالبولندية من أجل بناء هوية مشتركة تضم هذه الاختلافات العرقية والدينية واللغوية والاجتماعية والاقتصادية، ومن أجل توحيد مفهوم الزيلشتا مع الكومنولث البولندي باعتباره التعريف السياسي لبولندا، سعت الزيلشتا لتأكيد نظريات القرن السادس عشر التي تقول بأن الزيلشتا هي قبيلة المحاربين الشرقيين القديمة المعروفة بالسارماتيان والتي غزت العديد من الأراضي التي وُجِدَت حول البحر الأسود في القرن الخامس قبل الميلاد. وظهرت صفات السارماتيان في الحقبة الباروكية من خلال الأدب والفن والسلوكيات والملابس وصناعة الأسلحة المأخوذة عن التصميمات الشرقية من تركيا وإيران. ثم تحولت جماليات السارماتيان إلى مفهوم السارماتيزم والتي توحدت معها الزيلشتا. وُيعد الواجب الأول للسارماتيان هو الدفاع عن الدولة في حالة الحرب. وقد وصف الأدب السارماتيان بالمحارب الأسطوري الذي اختاره الرب كي يكبح جماح الكافر. ونظرًا لهذه الرؤية للزليشتا كـ "شعب مختار"، اعتبر الزيلشتا أنفسهم أفضل الشعوب وأصحاب السيادة على غيرهم من الأمم. وكانت هذه هي الرؤية الشائعة لبولندا في القرن السابع عشر عندما انغلق شعب بولندا على نفسه فكريًا

وسياسيًا بعيدًا عن شرق أوروبا. وأدت السارماتيزم لانفصال بولندا عن الشرق والغرب كما فصلت الزيلشتا عن غيرها من سكان الكومنولث ؛ مما أدى لميراث عنصري متعدد يرجع تاريخه للحقبة الكلاسيكية.

وكما يقول آدم زاميوسكي Adam Zamoyski : "أتاح السارماتيان للزيلشتا إيجاد تفرقة عرقية زائفة بين الأمة السياسية وباقي السكان" (٣١). وهذه الأسلاف الشائعة هي ما سيصبح أساس تعريف النبلاء. فقد ربطت السارماتيزم الزيلشتا ببعضها البعض بينما عزلتها عن عامة القرويين والمواطنين. ويشرح أندريه واليسكي Andrzej Walicki ذلك فيقول:

> ترى الطبقة الأرستقراطية أن لفظ "الأمة" يحمل معنًى سياسيًا وقانونيًا مشتقًا من مفهوم عرقي أو لغوي ، فهو يضم كل عضو نشط في المجتمع دون الاهتمام بأصله العرقي أو اللغوي ، ولكن هذا المفهوم لا يشير للمفهوم الحديث عن الثقافة المتعددة. فالطبقة الأرستقراطية في الكومنولث القديمة وصفوا أنفسهم بالسارماتيان وكان مفهوم السارماتيزم يشير إلى ثقافة متميزة ومعروفة لدى هذه الطبقة، فالطبقة الأرستقراطية كانت لا تزال متعددة اللغات ولكنها ليست متعددة الثقافات. (واليسكي : ١٥٦-٥٩).

وكانت الزيلشتا – بمفهوم السارماتيان – كلها من البولنديين بغض النظر عن أصولهم العرقية ، بينما لا يُطلق على القروي هذا اللقب حتى وإن كان بولندي الأصل. فالبولندية ارتبطت في هذا الوقت بطبقة النبلاء ؛ مما أتاح للزيلشتا تبرير الفساد السياسي الذي يهدف لمصلحتهم فقط.

وفي القرن الثامن عشر، كانت الحكومة البولندية تتبدل بمرور الزمن إلى أن كونت العائلات الأرستقراطية حكومة أقلية حقيقية تمتلك فيها الزيلشتا السلطات القانونية في كل بلد؛ حتى وإن كان الملك هو رأس الدولة ظاهريًا. يرجع هذا النظام إلى القرن الرابع عشر في بداية الزيلشتا أثناء الحكم الملكي؛ حيث تكون الكومنولث الذي يهدف لديمقراطية النبلاء ، ويعمل الملك كرئيس دائم لبرلمان ذي مجلسين تشريعيين والذي كان يُعرف بالسيچم Sejm . ولكن ازدادت القوة السياسية للزيلشتا في القرن السادس عشر ؛ وذلك من خلال استخدام السارماتيزم كاستراتيچية موحدة. وبدأت الزيلشتا في فرض عدد من القوانين التي تحدد سلطة الملك (كان منصب الملك في بولندا - لتوانيًا فريدًا بين دول أوروبا فمنذ عام ١٥٧٣، كانت الزيلشتا تقوم بانتخاب الملك من قائمة مرشحين من نبلاء أوروبا). وبنهاية القرن السادس عشر، كان يجب على كل ملوك بولندا الالتزام بالقوانين الأساسية والمعروفة بـ"الحريات الذهبية" التي تتطلب من الملك تأكيد مبدأ الانتخاب الحر للملك ، وتمنعه من الانفراد بقرار إعلان الحرب أو السلام. ورغم تولي الملك للسلطة التنفيذية من خلال مجلس الشيوخ وقدرته على القيام بالتغييرات الدستورية، كان للزيلشتا الحق في رفض أو قبول قرارات الملك إذا كانت هذه القرارات ضد تلك الحريات الذهبية ، فقد ساوت الزيلشتا نفسها بالملك نظرًا لأنها هي التي تقوم بانتخابه . وهذا المفهوم يشبه مفهوم السارماتيان للزيلشتا باعتبارهم المدافعين عن الدولة ؛ وبذلك تلازمت هذه الحريات الذهبية التشريعية مع مفهوم السارماتيان.

وهكذا تحولت الدعوة للحكم الاستبدادي في القرن السابع عشر إلى مأزق حكومي حيث أصبح الملك بلا سلطة، كما أصبح تقديم تشريع جديد مستحيلاً.

فداخل إطار السيجم، يصبح كل النبلاء متساوين في السلطة. وخلال القرن السابع عشر، تم تعريف هذا المبدأ مرة أخرى حيث أصبح لأي نبيل حق انتهاك أي تشريع لا يقبله هو أو ناخبوه أو الطبقة الأرستقراطية المسئول عنها سياسيًا. وأدى ذلك الحق لتلاشي السيجم وإلغاء أي تشريع تم سَنُّه أثناءها. وفي ظل هذا النظام القاتم، شحذت الطبقة الأرستقراطية قوتها وسلطتها واستطاعت السيطرة على إمبراطوريتها المحلية ، وأصبحت إقطاعية فيما بينها ورفضت التعاون لصالح الأمة ككل. وأصبح المبدأ السائد للزيلشتا هو: "بولندا تحيا بلا حكم" (دافيس ٣٢١) وتوقف العمل بمفهوم "جمهورية النبلاء".

وفي القرن الثامن عشر، أعاقت الأسس الإيديولوچية للنظام التشريعي، والتي تضم السارماتيزم والأرستقراطية والهوية القومية، جهود من يطالبون بالإصلاح السياسي ، فقد ارتبطت الهياكل الحكومية بمثل السارماتيان والتي تمثل جزءًا هامًا من هوية الزيلشتا ؛ فالإصلاح السياسي كان يُعد هجومًا على هذه المُثُل الخاصة بالسارماتيان والذي يُعد هجومًا على الأمة ككل. ولذلك كانت المهمة الأولى للإصلاحيين السياسيين هي فصل السارماتيان عن الهوية القومية ؛ كي تبدو التغييرات التشريعية وكأنها تجري طبقًا لأسس "البولندية". وكان الإصلاحيون يهدفون لتوزيع السلطة بشكل متساوٍ من خلال تعزيز دور الملك في الحكومة لتصبح الأمة مخالفة للزيلشتا. وكانت إعادة بناء السارماتيزم هي الخطوة الأولى لإلغاء مفهوم القومية على أسس الأرستقراطية.

وفي عام ١٧٦٤ بعد انتخاب آخر ملوك بولندا ستانسلاف الثاني أغسطس بونياتوفسكى Stansilaw (II) August Poniatowski (١٧٣٢ - ١٧٩٨)، بادر

ستانسلو بإصلاحات تشريعية آملاً في مناقشة التراجع السياسي والاقتصادي والثقافي والتعليمي للدولة. وأعاقت المقاومة الداخلية لسياسة الملك قدرته على إحداث تغيير، كما أعاق الملك أيضًا تعيين روسيا نفسها "كحامية" للكومنولث باستخدام قوتها العسكرية. فتصرفات الملك لا تقلق روسيا فقط وإنما أقوى ثلاث بلاد بجوار بولندا أيضًا، وهى : بروسيا وروسيا والنمسا والمعروفة بـ"الصقور الثلاثة السوداء". وتهدف هذه البلاد لإضعاف الكومنولث ويقلقها تفضيل ستانسلو أغسطس لبولندا. وفي عام ١٧٧٢، بادعاء روسيا وبروسيا قمع حرب أهلية وشيكة في بولندا، قامتا بغزو الكومنولث مما أدى للتقسيم الأول لبولندا حيث استولت روسيا وبروسيا والنمسا على الأراضي الهامة في بولندا؛ وبعثت كاثرين الثانية سفيرًا روسيًا جديدًا لإبقاء الملك البولندي تحت المراقبة. وبذلك تم تقييد الملك ومجموعته القومية وأصبح من المستحيل القيام بأي نشاط سياسي مباشر ؛ ولذلك تحول نشاطهم لإحداث تغيير تشريعي إلى إحداث تغيير في مجالات أخرى مثل الثقافة والتعليم والتي أصبحت وسائل هامة لمحاربة السارماتيزم ؛ حيث أصبحت هذه الوسائل مبررًا لتكوين هوية قومية وضمان مبدأ المواطنة بحيث يبدو التغيير السياسي عملاً غير قوميّ. فقام الإصلاحيون بإنشاء حملة أدبية قوية وعنيفة تتفق مع مبادرات درامية تعليمية جديدة ، بحيث يصبح للمسرح دورٌ أساسيٌ في حملة الإصلاح المنشود.

كان الكُتَّاب في هذه الحملة الفكرية يقومون بهجوم مزدوج على السارماتيان؛ مما سمح للزيلشتا بتبرير سيطرتها اعتمادًا على ميراثها الكلاسيكي الذي يبني نفسه ذاتيًا. وكان يجب في البداية تدمير السارماتيزم وفصل مُثُلها ومبادئها عن

الهوية البولندية. وكانت الكوميديا هي صوت "كُتّاب الإصلاح" الذين نقدوا المبادئ المتطرفة للسارماتيزم وسخروا منها ، وقاموا ببيان ما أصبحت عليه الأيديولوجية الوطنية من إطار للجهل والتحامل والكسل. وبذلك كان الأدب الإصلاحي يهدف لتبديل أُسس هوية الأرستقراطية البولندية ، وذلك عن طريق إعادة بناء نموذج المواطن القومي للزيلشتا بعيدًا عن مبدأ السيطرة لكي ينمو مفهوم الخدمة الفعالة من أجل للدولة.

وفي السنوات الأخيرة للكومنولث، بدأ الإصلاحيون في إعادة بناء مفهوم "البولندية" عن طريق الفصل بين تعريف القومية والأرستقراطية وإزالة الربط بين المفهومين. ظهر ذلك في الكوميديا السياسية في بولندا في أواخر القرن الثامن عشر. وكان من بين هؤلاء الكتاب الإصلاحيين جوليان أورسين نيمزوفيتش Julian Ursyn Niemcewicz (١٧٥٧ - ١٨٤١) ، ومن أشهر مسرحياتها عودة النائب *The Return of the Deputy* والتي تُعد نموذجًا رائعًا للسخرية من السارماتيان وتقديم نموذج بديلا لها لتعريف الزيلشتا.

في هذه المسرحية يظهر ڤاليري Valery، وهو نائب شاب في حكومة السيچم يتنافس مع صديقه على الزواج من تريزا ابنة عضو محافظ في الزيلشتا. وكانت هذه المسرحية قد كتبت كمنشور سياسي في عام ١٧٩٠ وتم عرضها في وارسو عام ١٧٩١ خلال أحداث الشغب في العام الرابع للسيچم ، والتي أدت إلى تكوين أول دستور حديث في أوروبا. وجاء هذا الإنتاج المسرحي أثناء إجراءات تشكيل هذا الدستور. وكان الملك قد أمضى نحو ربع قرن في طريق الإصلاح التعليمي والثقافي كي يشكل عقل ورؤية الجيل بأكمله ؛ مما جعله مؤثرًا في طريق التغيير

السياسي. وقد كان من الضروري فصل "البولندية" عن السارماتيزم والحكومة المتجمدة التي تؤيدها.

تعمل نيمزويتش في مسرحيتها على تدمير السارماتيزم باعتبارها نموذجًا توجيهيًا للزيلشتا ، وذلك من خلال عرض فساد قيَم السارماتيان التقليدية والحكومة الجمهورية التي ترتبط بها. ومن خلال شخصية ستاروستا جادولسكي Starosta Gadulski (السيد الثَّرْثار) وهو والد من يُتوقَّع أنها ستكون زوجة فاليري. تشرح نيمزويتش تراجع دور السارماتيان كمحاربين في الدولة. ولذلك يظهر ستاروستا كشخصية ساخرة تتمسك بفكر السارماتيزم ، من خلال العودة للحياة البسيطة التي يهتم فيها الرجل النبيل بما يمتلك من أراضٍ دون الاكتراث بالعالم من حوله.

يرى ستاروستا، غير المتعلم، أن إصلاحات التعليم الجديدة تهدف لتدريس موضوعات "بلا فائدة" مثل المنطق ودراسة الحكومات الأجنبية. كما يُظْهِر ستاروستا حنينه للماضي حين كان الشاب يتطلع للمستقبل الرائع الذي ينتظره (طالما يعرف اللغة اللاتينية ويلم بالقوانين التقليدية) (٢٧). وكانت الفائدة الوحيدة من التعليم بالنسبة لساروستا هي معرفة التشريعات التي تضمن مكانته المسيطرة داخل المجتمع. وبذلك توضح الكاتبة أن العزلة والإحساس بالسيادة داخل المجتمع في مفهوم السارماتيزم ، تُعد مبررًا لبقاء جيل الزيلشتا جاهلاً واجتنابه الوصول لفكرٍ راقٍ وإدراك ماهية العالم الخارجي. ولذلك يُعد إحساس ستاروستا بأهمية الذات سببًا في الرجوع للتقاليد.

تستخدم نيمزويتش شخصية ستاروستا لإظهار فساد مفهوم الحريات الذهبية وفقدها القدرة على تعزيز "الديمقراطية الحرة للنبلاء" وتحولها لمبرر للنظام الحكومي الذي يدعم طمع الأفراد. ففي بداية ظهور ستاروستا، يرد على قول والد ڤاليري (الذي يمدح خدمة ابنه للحكومة كنائب للسيجم) ، معبرًا عن فقد الترف والمكافآت المادية التي كانت تضمنها الحكومة القديمة فيقول:

يعلم الرب وحده ماذا فعلت هذه السيجم بالدولة.

لماذا نشأت هذه الحكومة؟ ولماذا كل هذه التغييرات ؟

وكأن الدولة لم تكن على ما يُرام قبل ذلك

وكأن آباءنا لم يتمتعوا بالحكمة والعقل.

لقد منحتنا قوانينهم القوة والسلطة.

وعاش البولنديون في سعادة أثناء حكم الساكسون

هذه القصور والمحاكم الفخمة وهذه السيچم الكبرى...

لقد كان الرجل يأكل ويشرب ولا يقوم بأي عمل ولكن جيوبه ممتلئة بالمال. (١٧ - ١٨)

فقد كانت "حكمة" الآباء في نظر ستاروستا تتشكل في إتاحة السلطة والثراء للشخص دون الحاجة إلى القيام بأي مجهود، فيما عدا حضور الاجتماعات التشريعية والقضائية التي تسمح بقيام الاحتفالات الكبرى. وبدلاً من مساواة السلطة بالمسئولية، يرى ستاروستا أن السلطة وتوّلي منصب حكومى يعني مكسبًا ماديًا. والأسوأ من ذلك ما يتيحه النظام القديم من تحقيق مكاسب مادية عن طريق بيع حقه في التصويت ، وهو ما يمنحه هوية الزيلشتا:

لقد تغير كل شيء اليوم وسيستمر في التغيير

لقد دمر الوحوش كل شيء

لقد دمروا حقنا في التصويت الذي يمنحنا الحرية.... (يبكي)

وأصبح نائبٌ وحيدٌ هو الذى يمتلك القدرة على حكم الدولة بأكملها

لقد قال: "لن أسمح" ثم هرب (للجانب الآخر من النهر)

وقبل الاقتراع حصل على ترقية وعدد من القرى

واليوم من يحصل على أي شيء . (١٨).

فحق أي نبيل في التصويت يضمن المساواة في السلطة والتأثير دون مراعاة العواقب الاجتماعية أو المادية. ورغم تأكيد حرية ومسئوليته النبيل تجاه الدولة، يكشف ستاروستا أن هذه الحرية والسلطة قابلة للبيع وتتيح للنبيل الحصول على الأموال والممتلكات. وبذلك تسخر نيمزويتش من نظام السارماتيزم الذي يهدف لتحقيق الأطماع الشخصية للزيلشتا. (بالطبع يجد المشاهد أن مصدر الكوميديا في العمل هو فساد النظام القديم الذي يهدمه ستاروستا بدفاعه عن أمجاد الأمة السابقة).

وتستمر نيمزويتش في السخرية من فكر السارماتيزم ، من خلال دفاع ستاروستا عن الملك المنتخب الذي أصبح مهددًا في العام الرابع للسيچم بسبب الإصلاحيين الذين يدافعون عن استقرار الحكم الملكي الموروث. ويؤكد من خلال ستاروستا حق الزيلشتا في الحكم الذاتي وحصول ناخبي الملك على مكاسب مادية من عمليات الاقتراع. وبذلك تتحول الحرية إلى منفعة فردية.

يظهر ذلك في المشهد الخامس من الفصل الثالث حين يتذكر ستاروستا ما حدث عندما هاجم هو وزيلشتا آخر رفيقهما النبيل بالسيوف؛ لأنه عارض

انتخاب الملك. وبعد الاحتفال بانتصارهما على هذا النبيل، يعلن ستاروستا عن استنكاره لمثل هذه الآراء المعارضة:

كيف يمكن لشخص أن يفكر بهذه الأفكار الغريبة؟

ويريد أن يقيد الأمة بأغلال عبودية تعاقب السلطة!

وأنا أسألك هنا: ما الذي سيعود علينا من جرّاء ذلك؟

الملك يموت...

ويعم الهدوء كما كان قبل ذلك

ويصبح الجميع هادئًا دون أن ينحني أي شخص لآخر

وفي الانتخابات يساند كل شخص مرشحه

وتمتلئ البلاد بالحفلات

وأجد من يحدثني بود ويطالبني بمساندته في الانتخابات

ويعدني بقرية صغيرة كمستأجر للأرض

ويمنحني آخر غابة كي أمنحه صوتي

ثم أجد غيره يمنحني المال وبذلك أنتفع أنا ومن مثلي. (٨٢ – ٨٣).

وبذلك يتحول الدفاع عن الملك المنتخب والتحذير من نظام الحكم الغامض، إلى رغبة في وجود نظام تعاقُب السلطة الذي ينتشر فيه الفساد ويتقاضى كل فرد من الزيلشتا رشاوى من ممثلي المرشحين كي يمنحه صوته. وهنا توضح نيمزويتش أن نظام انتخاب الملك وتأسيس الكومنولث وكبرياء السارماتيان الزيلشتا كرعاة للدولة ، يُعد أرضًا خصبة لانتهازية الزيلشتا.

وتضيف نيمزويتش أن عمليات الاقتراع نفسها تحولت من وسيلة لتوحيد الأمة إلى مصدر للانشقاق الحزبي والحرب الأهلية ؛ وبذلك تتيح الفرصة للغزو

الأجنبي وترشيح غير البولنديين لمنصب الملك (مثلما حدث عند غزو روسيا لبولندا وتذرُّعها بحمايتها من قيام حرب أهلية) ؛ ولذلك يمدح ستاروستا نظام عمل الزيلشتا الذي يعود بفوائد مادية عديدة ، ويبتهج ستاروستا فيقول:

حقًا يستطيع الإنسان أن يحارب بسبب ذلك

وكان هذا هو الحال بعد وفاة الملك أغسطس الثالث

الذي حارب الساكسون من أجله وحرقوا القرى

ولكن من وقع عليه ضرر ذلك ؟

فبمجرد وقوع الغزو الأجنبي، اتحدت (الزيلشتا)

وتبع ذلك العفو العام ومنح رجال السلطة والضباط

للزيلشتا إعانات ووعودًا وتسهيلات.

ألم يكن ذلك رائعًا . (٨٣).

يعبر ستاروستا عن احتقاره للخلل الوظيفي في نظام الزيلشتا السارماتيان السياسي ، من خلال استنكاره الدمار الذي خلفته الحروب الأهلية في بدايات القرن الثامن عشر. كما يدَّعي أن هذه الحروب ساعدت على توحيد الزيلشتا ومنحتها امتيازات أفضل من خلال مراقبة الحكومة الجديدة. وبذلك يصبح الصراع والحرب بالنسبة لستاروستا ذا فائدة وبلا أضرار. وبذلك توضح نيمزويتش أن الزيلشتا السارماتيان قد تخلى عن دوره كحامٍ للبلاد ومدافع عن أرضها ، وتحوله إلى مؤيد لنظام يهدف لإيجاد صراع بين الزيلشتا وبعضها وينتج عنه الاستيلاء على خيرات الريف ودمار عامة الشعب. ومن خلال شخصية ستاروستا، يتم تصوير الزيلشتا السارماتيان الذي يتصف بالجهل والطمع والشغب ، وبيان فساد قيَم السارماتيان من شجاعة حربية ودفاع عن الملك

ومساواة بين النبلاء وغيرها من القيم التي ثبت زيفها وفسادها. فالسارماتيان يصور نفسه باعتباره عضوًا في شعب مختار ؛ مما يصل به إلى التباهي والكبرياء. ولذلك لا يوافق الزيلشتا على أي تبادل دولي للثقافات والأفكار ؛ حتى إن ستاروستا يتفاخر بجهله وما يفعله من أمور تافهة كتدخين التبغ ولعب الشطرنج بمفرده. وكبرياء السارماتيان النابعة من اختياره كسيد للدولة أدت إلى الطمع والجشع ، وتحول عمليات الانتخاب إلى عمليات رشوة للزيلشتا وعدم الاهتمام بنظام الانتخاب الذي سيُبنى على أساسه اختيار الحاكم المناسب للدولة. وبالإضافة إلى ذلك، لم يتحقق مبدأ المساواة بين النبلاء، فقد اعتمد ذلك أيضًا على المصالح الشخصية وانتشر بيع الأصوات. فنيمزويتش توضح أن النظام التشريعي القائم أدى لتراجع قيم جمهورية النبلاء.

وعلى الجانب الآخر، تصور نيمزويتش المواطن البولندي من خلال شخصية ڤاليري، النائب الشاب ووالدپان پودكومورزى Pan Podkomorzy. ومن خلال هذه الشخصيات، تقدم الكاتبة نموذجًا جديدًا للهوية القومية التي لا يرتبط فيها الدفاع عن الوطن بالانتماء لطبقة النبلاء؛ ولكن بالانتماء للحكومة من خلال المشاركة الفعالة التي تؤدي في النهاية للمصلحة العامة لكل الشعب. فپان پودكومورزى ينتمي لطبقة النبلاء ويعمل حاجبًا قضائيًا في منازعات الحدود، ويرتبط بستاروستا عن طريق زوجته الأولى. وهو يختلف عن ستاروستا في أنه يمدح نظام حكم السيجم وينتقد النظام القديم الذي كان يهتم بالمصلحة الشخصية لكل فرد دون الاهتمام بمصلحة البلاد. فهو الشخصية المضادة لستاروستا ويعبر عن الحكومة ومعسكر الإصلاح، كما يصف نفسه بالمدافع النبيل الذي عانى من وقوع بولندا تحت وطأة

الاستعباد. ولكنه يعبر عن سعادته بكونه سيترك بعد موته ابنه فاليري كنائب في حكومة السجم؛ مما ينبئ بمستقبل أفضل للبلاد. وبالمثل يَدين فاليري لأبيه بفضل الوطنية والقيم المُثلى التي علمه إياها. فيقول: "لقد علمتني منذ صغري حب الوطن والفضيلة والقيم العليا" (٣٦). فبينما يظهر ستاروستا مساويًا بين انتمائه لطبقة النبلاء وسيادته داخل الدولة، يظهر كل من فاليري ويودكومورزى مساويين بين انتمائهما لهذه الطبقة ومسئوليتهما تجاه الدولة. فكل منهما يرى أن الوطنية والكبرياء مرادفان لخدمة الدولة وليس للمكاسب المادية.

تصور نيمزويتش من خلال شخصية فاليري نموذجًا بديلاً للهوية الأرستقراطية ولتعريف النبلاء ، من خلال تحويل مفهوم النبل من مجرد لقب إلى مسئولية وواجب وطني. يظهر ذلك من خلال الأحداث التي تربط فاليري بصديق طفولته زارمانشكي Szarmancki (السيد الساحر). فكلاهما ينتمي لطبقة النبلاء ولكن فاليري يصور شخصية النبيل المتعلم ذى الحس الوطني الشديد، بينما يظهر صديقه زارمانكي في صورة الشخص التافه المغرم بالموضة والأمور التافهة ؛ مما يجعله يتجنب أداء أي واجب وطني أو عسكري. وبينما يؤدي فاليري دوره في خدمه الدولة كنائب لحكومة السيجم، ينشغل زارمانكي برحلاته إلى فرنسا وإنجلترا التى يبدد فيها إرثه. كما يتذمر زارمانكي من اهتمام فاليري بمعرفة الأنظمة السياسية التي تتبعها حكومات الدول الأخرى ويجيب أسئلة فاليري حول هذه الأمور بالتأكيد على إفساد الثورة الفرنسية لجمال مدن فرنسا، وصلاحية إنجلترا فقط لسباق الخيل والتسوق لشراء الهدايا. ففاليري يمثل النموذج الأمثل للمواطن القومي، الواقع بين نموذج ستاروستا الذي يمثل نظام

الزيلشتا السارماتيان القديم، وزارمانكي الذي يمثل هو وجيله اجتناب السياسة مثل طمع الزيلشتا القديم.

واللغة التي يستخدمها ڤاليري تعبر عن اتجاه نيمزويتش وغيرها من الكُتَّاب في ذلك الوقت لإعادة تعريف "البولندي" وفصل هذه الصفة عن طبقة النبلاء وربطها بدلاً من ذلك بالمُواطَنة الفعالة. ويظهر ذلك في قول ڤاليري لصديقه عندما وجده يهتم فقط بمصالحه الخاصة: "تذكر أنك بولندي وأنك مواطن عليه أن يخدم مصالح وطنه أولاً" (٥٠) . فهنا يربط ڤاليري البولندية بالمواطنة وبخدمة الوطن والاهتمام بمصالح هذا الوطن أولاً، مما يتناقض مع رؤية ستاروستا لمفهوم "البولندي" الذي يهتم بتحقيق سعادته ومصالحه فقط ويربط دائمًا مفهوم "البولندي" بالزيلشتا.

فنيمزويتش تعيد بناء الهوية القومية البولندية من خلال فصلها عن طبقة اجتماعية معينة وربطها بكل فرد يعيش داخل حدود الدولة ومن ثَم ربطها ببولندا. فڤاليري يحاول إقناع صديقه بأن النبيل ليس سيدًا داخل الدولة على غيره من الشعب ولكن يمكنه أن يحظى بالاهتمام والتقدير عن طريق دوره داخل الدولة ونشاطه الإنساني. كما يؤكد ڤاليري على ضرورة القيام بعمل يعود بالنفع على الشعب بأكمله. وهنا تنجح نيمزويتش في ربط "البولندي" بالمواطن الفعال سياسيًا وبكل فرد في الشعب باعتباره جزءًا من الأمة مثل الزيلشتا.

وربما لم تقترح مسرحية نيمزويتش المساواة بين كل المواطنين سياسيًا؛ ولكنها نجحت في تعريف المواطن بأنه كل شخص يسكن داخل الدولة ، وهو ما

يناقض التعريف الذي قالت به السارماتيزم للهوية القومية. فڤاليري يعبر عن البولندي الجديد الذي أراد الملك ستانسلو أغسطس ومؤيدوه إنشاءه من خلال إصلاحاتهم التعليمية والثقافية على مدى ربع قرن.

توضح مسرحية عودة *النائب* استخدام "كُتَّاب الإصلاح" للمسرح كوسيلة لبناء الهوية القومية التي قامت السارماتيزم ببنائها قبل ذلك اعتمادًا على ميراث الخيال الكلاسيكي. وقد قام بعض الكتاب مثل نيمزويتش بهدم مفهوم السارماتيزم كي يصبح أساسًا لبناء الهوية القومية التي تعتمد على دور المواطن ومسئوليته ، وليس على انتماء الفرد لطبقة النبلاء. وكما يقول نائب حكومة السيجم فيليكس أورازويسكي:" إن أساس تحقيق القومية هو جعل البولندي مواطنًا" (أورازويسكي : ١٢٥). وكما استخدمت الزيلشتا مفهوم السارماتيزم للربط بين البولندية وطبقة النبلاء، كان هدم مفهوم السارماتيزم أساسًا لإعادة تكوين مفهوم الهوية القومية. وبالطبع كان المسرح من الوسائل التي توضح هذا الاتجاه نحو القومية من خلال تقديم نماذج بولندية جديدة. فكتاب الإصلاح قاموا بعرض هذه الأفكار والآراء على الجمهور من خلال أعمالهم ولذلك تعرض العديد منهم للاعتقال وحظر أعمالهم. ولكن كان لهذه الأعمال أثر كبير في حدوث العديد من التغييرات السياسية في بولندا خلال القرن الثامن عشر واستمرت في القرن التاسع عشر من خلال كتاب الرومانسية. فقد قدم كتاب الرومانسية مفهوم الأمة البولندية التي تجاوزت المعاهدات والاتفاقيات وحدود الدولة. ومن خلال تقديم الثقافة القومية البولندية ، وُجِدَت بولندا بشكل أبعد من الحدود السياسية رغم تقسيمها.

الاحتفال بالثورة والملك لا يزال على العرش

سقوط الباستيل ومهرجان الفيدرالية (يوليو ١٧٩٠)

سكوت ماجليسن

چولي: أنت تعرفني يا دانتون.

دانتون: ماذا نطلق عليه المعرفة ؟ إنك تملكين عينين سوداوين وشعرًا مجعدًا وبشرة ناعمة وتدعينني "چورچيس العزيز"، ولكن (يشير لجبهتها وعينيها) ماذا تخبئين هنا؟ فأحاسيسنا غير ناضجة ومن الأفضل أن ننتزع عقولنا من رءوسنا ونفتحها كي نعرف بعضنا ونكشف أفكارنا التي تدور داخل عقولنا.

موت دانتون Danton's Death, 1835

حديث دانتون لچولي في مسرحية *موت دانتون* لچورج بوشنر George Büchner يوضح أن هناك فرقًا جوهريًا بين الحقيقة والمظهر الخارجي. وهذا القول يوضح أن حقيقة الثورة الفرنسية ستصبح قريبة من المشاهد مهما كانت الوسائل التي سيتم استخدامها فهي ستفصلها عن حقيقتها الأولى. فمسرحية بوتشنر تشير لتحول القوة الكونية والحياة والحرية والتاريخ إلى أدوات يحركها من يملكون السلطة. فدانتون يخبر كاميل زميله في السجن، في المشهد الثالث من الفصل الرابع، أن "الحياة مثل العاهرة المتاحة لكل العالم"، وفي المشهد التالي يخبره أن "الحرية والعاهرات من أشهر الكائنات في العالم فالحرية تحولت لعاهرة على فراش المحامي ؛ مما يجعله يستغرق ستة أشهر قبل أن يتبعني".

لم يكن بوتشنر هو الكاتب الوحيد أو الأول الذي يقدم الثورة الفرنسية بهذا الشكل. فحقيقة وتاريخ الثورة تم تقديمها مرات عديدة ومتنوعة اختلفت من

كاتب لآخر حسب توجهاته وحسب الأحوال السياسية. ففي عام ١٧٨٩، تم عرض مسرحية عسكرية في إنجلترا تتناول سقوط الباستيل. كما كتب كولريدج مسرحية *سقوط روبسبيير* *The Fall of Robesopierre* عام ١٧٩٧، وحتى أثناء الثورة كانت هناك الكثير من المسرحيات والعروض التي تتحدث عن الثورة وأحداثها لتوصيل معنًى معين لعامة الجمهور. وكان أول هذه المسرحيات مسرحية تتحدث عن موت مارات Marat كُتبت في الفترة بين الثورة وإعدام شارلوت كورداي Charlotte Corday.

يركز هذا المقال على مسرحية *سقوط الباستيل*، وهي "دراما دينية"، والاحتفال بالفيدرالية الذي أُقيم في اليوم التالي لهذا السقوط. وقد وقع هذان الحدثان أثناء الاحتفال بالذكرى السنوية الأولى لتدمير سجن الباستيل. وأتناول هنا هذين الاحتفالين في سياق الاحتفالات الطارئة التي أُقيمت أثناء الثورة وتأثير هذه الاحتفالات عليها.

يذكر كيث مايكل بيكر Keith Michael Baker في مقاله *إنتاج الثورة الفرنسية: مقالات عن الثقافة الفرنسية السياسية في القرن الثامن عشر*، أن رجال السلطة استغلوا تمثيلهم للحكومة في التحكم والسيطرة على ذاكرة الشعب. وعبرت المسرحيات والكتابات المتنوعة في هذه الفترة أثناء الثورة وبعدها عن تدمير هذه الذاكرة. ظهرت المنافسة على السيطرة والتحكم في تاريخ فرنسا في توثيق الأحداث بشكل رمزي ومن خلال الأنشطة السياسية المباشرة، وبذلك لم يكن التاريخ موقعًا للذاكرة المهملة، ولكنه موقع وملك للذاكرة محل الصراع(٥٦).

يستشهد بيكر بقول مايكل فوكالتس عن الذاكرة التي تُعد عنصرًا هامًا في هذا الصراع: "إذا تحكم شخص في ذاكرة الشعب، فإنه بذلك يسيطر على عقله وقدرته على تفسير الكون... ولذلك من الضروري امتلاك هذه الذاكرة والسيطرة عليها وتوجيهها لما يجب أن تحتويه" (بيكر :٣١). وكان دور أمناء الأرشيف ورجال السياسة أثناء الثورة هو اختيار مجموعة من عناصر ذاكرة الشعب وفصلها عن المجموعة الاجتماعية التي ترتبط بها حتى "يغيروا موقعها ويضعوها في إطار خارجي بعيدًا عن العامة... فالتاريخ يصلح الذاكرة المدمرة ويستبدل الاستمرارية بالانقطاع ويحول المتشابهات المتعددة إلى مجموعة من الاختلافات" (بيكر : ٥٥).

يتناول بوتشنر في مسرحيته *موت دانتون* إجراءات أرشيفية أخرى لسجلات الثورة الفرنسية ولكن دون أن تعكس الدارما التيت تقدمها الأحداث التي يود الإشارة إليها، فقد أخذ بوتشنر الرموز الجغرافية والتاريخية لدانتون وروبسبيير لتوضيح المفاوضات التي تمت إزالتها قبل ذلك بسبب الإجراءات الجغرافية والتاريخية. فحديث دانتون لجولي يوضح أن المفاوضات والمناقشات العامة والخاصة والخطب السياسية لا تظهر الحقيقة ، فالمرء لا يُعرف بحديثه ولكن بالبحث داخل عقله ومعرفة أسلوب تفكيره حتى تتبين حقيقته. وبالمثل، لا يمكن الاعتماد على التاريخ المسجل لمعرفة حقيقة الأحداث التي جرت أثناء الثورة الفرنسية.

والسؤال الآن : لماذا أتناول هذا العمل تحديدًا في مقالي عن مسرحية *سقوط الباستيل* والاحتفال بالفيدرالية ؟ هذا لأن مسرحية بوتشنر تتناول منظمي الاحتفالات في الوقت الحاضر وليس لتقديم معانٍ ودلائل في الماضي. ولأنها

تشير لأحداث الثورة الفرنسية ولكن بأسلوب رمزي. وأتمنى أن أنجح في مقالي هذا في بيان الأساليب التي يمكن من خلالها تقديم هذه الأحداث والوسائل التي يمكن من خلالها مناقشة تكوين مفهوم الهوية القومية. ولذلك سأقدم أولاً تلخيصًا لهذا العرض المسرحي ثم أُتبعه بتناول بعض الوثائق التي سجلت أحداث الثورة كي أقوم بعد ذلك بالربط بينهما. كما أود أن أشير إلى أن *سقوط الباستيل* والاحتفالات التي جاءت بعد ذلك تعبر عن تاريخ المسرح والثورة الفرنسية ؛ حيث إنها تعبر عن أحداث الثورة والملك لا يزال مالكًا للسلطة. وبذلك لا تُعد هذه العروض دعاية لقيام نظام جديد. وفيما يلي وصف مختصر لدراما الباستيل والاحتفالات اللاحقة. ويمكن الاطلاع على وصف مفصل لهذه الدراما في كتاب *مسرح الثورة الفرنسية* لمارفن كارلسون Marvin Carlson.

في اليوم السابق للاحتفال بالذكرى السنوية الأولى لتدمير سجن الباستيل، تحديدًا في ١٢ من يوليو ١٧٩٠ في باريس، كان يجري الإعداد لهذا الاحتفال في كاتدرائية نوتردام (وهو التاريخ الذي تم فيه التصويت على الدستور المدني للإكليروس. والذي يهدف لتأميم كل الكنائس في فرنسا بحيث تصبح متاحة للبيع). فعرض *سقوط الباستيل*: دراما دينية مستوحاة من الكتب المقدسة مارك – أنطوان ديسوچييه ديساجير Marc-Antoine Désaugiers تربط الأداء التاريخي بمقتطفات من النصوص الإنجيلية. وشارك في أداء هذه المسرحية عدد من الممثلين من مختلف مسارح باريس ، مثل مسرح الكوميدي فرانسيز والكوميديا الإيطالية. ويبدأ هذا العرض الدرامي بمجموعة من التغيرات التي تشير إلى رحيل چاك نيكر وزير المالية الفرنسي:

مواطن: ألا يجب أن تهتز الأرض بسبب ذلك ويحزن كل شخص؟

الشعب: لماذا؟

مواطن: لقد ذهب من يحمينا..

يعلن مواطن نفي "وزير يثقون به".

الشعب: الويل لنا!

النساء: ارحمنا يا رب وارحم أطفالنا.

الجميع: خلصنا يا رب. (كارلسون : ٤٥).

وبعد هذا الحوار يبدأ مُغنُّو الأوبرا في الغناء العسكري ويعزف الأوركسترا مارشات عسكرية. ثم تُطلق المدافع ويُسمع صوت انفجار مدوٍّ من ناحية الأوركسترا ، ثم يلقي الكورال مقتطفات من الكتاب المقدس: "الويل للأمة التي تهاجم شعبي، فالرب سيثأر لهذا الشعب وسيزورهم يوم القيامة". (كارلسون ٤٥).

ويبدأ الاحتفال بالفيدرالية صباح اليوم التالي متضمنًا عرضًا عسكريًا ضخمًا من موقع الباستيل حتى ينضم إليه مجموعة من الضباط. ويستمر العرض العسكري حتى يمر بنهر السين عابرًا جسرًا تم بناؤه خصيصًا لهذه المناسبة حتى يصل إلى مدرج شامب دي مَارسْ الذي ينتظر به أربعمائة ألف مشاهد ومعهم لويس السادس عشر. كما يوجد ثلاثمائة قسيس في منتصف المدرج. يبدأ الملك في إلقاء القَسَم لإنشاء الدستور ، ثم يقدم رجال السلطة وعودهم بحماية الأرض والشعب وتحقيق المساواة ، ويُقْسم الشعب من رجال ونساء وأطفال على الإخلاص للدولة والقانون والملك. ويتبع ذلك الاحتفال العديد من الاحتفالات في الأيام التالية.

وتختلف الإشارة للاحتفالات بالفيدرالية في اختيار الفنانين لطرق تنظيم مشاركة المشاهدين في العرض. يتضح ذلك في تنظيم العرض العسكري وشكل الجنود المسلحين الذين يخترقون صفوف المشاهدين. كما يظهر ذلك أيضًا في امتداد هذه العروض لباقي أنحاء فرنسا حتى أثناء إلقاء الضباط والمشاهدين لعهودهم وقسمهم. (صورة للعرض في كتاب هَنْت Hunt ٢٨٠، ٢٠٠٢).

يصور چان لُوِي بيروى Jean-Louis Prieur نفس الحدث في عرض الاحتفال بالفيدرالية ولكن من خلال وصف الجانب الآخر من مدرج شامبْ دي َمارْس. وهو يركز بشكل أكبر على العروض الفردية من حاملي البنادق ومطلقي المدافع (وكان ذلك اليوم شديد المطر). ويتشابه مع العرض الآخر في اختفاء هذه الجموع وتوغلها في أنحاء فرنسا كافة (صورة للعرض في روبرتس Roberts : ١٣٧).

ويكمل مونيه Monnet ، رسام الملك، هذه الصورة بوصفه الدقيق لهذا الاحتفال. ويتناول مونت في وصفه الموقع القريب من المقاعد الملكية بجوار المدرسة العسكرية لشامب دي مارس (كارلسون : ١١٤). ويمثل الجمهور محور هذه الصورة فهم يلوحون بأيديهم وقبعاتهم. كما يمثل دخان المدافع ستائر المسرح مع السماح لمعالم باريس بالظهور في الخلفية. (صورة للعرض في كارلسون : ١١٤).

يبدو من هذه العروض أنها لا تهدف لوصف أحداث الاحتفال بذكرى الفيدرالية بشكل دقيق ، ولكنها تشير إليها دون استخدام الخُطَب التي تُلقى في هذه الاحتفالات بشكل حرفي أو تقديم شخصيات حقيقية. فهذه العروض تقتبس

بعض ما جاء في الكتاب المقدس من وصف للاحتفالات والأقداس ، وتربط فرنسا بالقدس دون تصوير دمار سجن الباستيل كما حدث حقيقةً. يهدف سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية لتأكيد أمور محددة:

١- (تأكيد الوصايا الأخلاقية لچان چاك روسو في كتابه خطاب *إلى ألمبير* Lettre à d'Alembert للحث على قيام احتفالات تذكارية غير ترفيهية).

٢- (بناء مجموعة من الرموز تدل على الأحداث الجديدة للثورة والتي يستخدمها رجال السلطة للسيطرة على ذاكرة الشعب).

٣- تقييد وكبح مخاوف المواطنين وقلقهم حول انشقاق المخلصين للملك وللثورة. فهدم الباستيل الذي يُعد رمزًا لإلغاء النظام القديم يجب محوه من ذاكرة الشعب وإعادة تكوين هذه الذاكرة من خلال السرد المتواصل وإعادة اكتشاف القصص المسيحي في الإنجيل. وكما تقول مونا أوزوف Mona Ozouf : " الاحتفال بالفيدرالية كان هو البداية ، فصور وآثار الباستيل شكلت جزءًا ضئيلاً من هذا الاحتفال". (٣٣).

وبالطبع ، سيكون غريبًا تصوير المسرح لدمار سجن الباستيل دون تضمين إيحاءات سياسية خاصة في هذا الاحتفال الثوري. ولكن هذه العروض المسرحية لم تكن موفقة نظرًا لافتقارها التماسك فهي غير موثقة أو عقلانية ؛ ولذلك فهي لا تليق بالمواطن المثالي الذي وصفه چان چاك روسو قبل ذلك بأربعين عامًا. فمنظِّمو الاحتفالات، مثل الاحتفال بالفيدرالية، قد استقوا أدوارهم من نموذج الترفيه المدني الذي وصفه چان چاك روسو في كتابه. ففي چنيف ، كان يوجد

حظر على المسارح والذي أيده روسو من أجل المصلحة والأخلاق العامة لمواطني المدينة. فالمسارح في رأي روسو تُعد أماكن غير عقلانية لتقديم عروضٍ غير موثقة وغير نافعة للجمهور. كما أن عددًا كبيرًا من الجمهور ليس بمقدوره التفرقة بين الخير والشر الذي تقدمه مثل هذه العروض؛ ولذلك يمكن أن يقتدي البعض بنماذج سيئة يراها في العرض المسرحي ويقلدها دون وعي. بالإضافة إلى ذلك، يرى روسو أن معظم المسرحيات تسيطر عليها المرأة والتي في رأي روسو لا تصلح للحكم على الأمور الهامة التي تتطلب المنطق والعقل (روسو: ٣٠١). وبينما تجمع جدران المسرح الجمهور، تتسبب أيضًا في العزل بينهم بتقديمها لعروض يتم فيها الاستعاضة عن الروابط الاجتماعية الحقيقية بين الأب والابن والمواطن بروايات خيالية عن هذه العلاقات.

ولذلك اقترح روسو بديلاً لهذه العروض ، وهي العروض الترفيهية المدنية أو عروض الاحتفالات التي تُقدم في الريف. ودعا روسو لمثل هذه الاحتفالات التي تُقام في أماكن مفتوحة بدلاً من العروض المسرحية التي تقيد الجمهور داخل جدران المسرح.

> **كيف لا توجد عروض ترفيهية في الدولة؟ لا، يجب أن يكون هناك الكثير منها. فالدولة لديها العديد من الأحداث التي تستطيع الاحتفال بذكراها في الهواء الطلق ، بدلاً من تقييد الجمهور داخل جدران المسرح بلا حركة أو صوت لعرض قصص خيالية وعروض تافهة. فمن الأفضل للجمهور مشاهدة العروض في ضوء الشمس الذي سيساعد على إنارة عقولهم وتنمية إدراكهم. (١٢٥ - ١٣٦)**

فروسو هنا يدعو الجمهور إلى الخروج والاستمتاع بالهواء الطلق وضوء الشمس والعروض النافعة التي تشير لأمجاد أمتهم والأحداث الهامة في تاريخها، بدلاً من مشاهدة العروض التي تسيطر عليها المرأة وتقدم أعمالاً تافهة.

ولكن ماذا سيرى الجمهور في هذه العروض؟ لا شيء. ولكنهم سيشاركون فيها، سيصبح الجمهور هو الممثل. فقط عليك أن تجمع الجمهور وتضع بعض الزهور في منتصف ساحة الاحتفال، وستجد الجميع قد اتحد وجمع بينهم الحب والانتماء لبلادهم. (١٣٦) .

فروسو لا يريد أن يقيد الجمهور بشخصيات درامية تظهر على المسرح. كما يشير دانتون في دراما بوتشنر إلى المظهر الزائف الذي لا يعبر عن حقيقة الشخص وما بداخله من أفكار. لذلك يدعو روسو إلى الاحتفالات الجماعية التي تُظهر روح الانتماء والاتحاد التي تجمع الجمهور بدلاً من الظهور الفردي للممثلين على المسرح.

فروسو يعتبر العرض المسرحي من أشكال الحياة المدنية ؛ ولذلك يجب أن يساعد على تنمية روح المواطنة وتكوين مفهوم المواطن المثالي. كما يعترض روسو على التمثيل السياسي فهو غير منطقي بالنسبة للحكومة ، فالشخص الذي ينتمي للحكومة يمثل السيادة وبذلك يمثل نفسه فقط:

يشير روسو إلى المنطق الذي يعوق تحول السيادة إلى الملك والذي يُدين أيضًا التمثيل الحديث للحكومة الذي نشأ مع النظام الإقطاعي. "فالسيادة لا يمكن تمثيلها أو إبعادها فهي تتمثل في الإرادة العامة للشعب، ولذلك يصعب تقديمها". فروسو هنا يؤكد على الحرية التي منحتها الحكومة للشعب والتي يمارسونها أثناء الانتخابات. فهي تعبير عن الديمقراطية التي قضت على العبودية. (بيكر : ٢٣٦) .

ولذلك يؤيد روسو العروض التي تسمح بمشاركة المواطنين، فيصبح المواطن هو الممثل الذي يؤدي دور الأب والابن والمواطن كشخصيات خيالية أو من الماضي، وبذلك يُكون الشعب تاريخ الأمة كشعب متحد وسعيد.

تتمثل مشكلة العروض المسرحية في كونها تشبه السياسة في افتقادها للشفافية التي تعُد أساسًا لصلاح الشعب واستقراره كما يؤكد روسو. وكما يشير بول توماس: فالشفافية لا تسمح بـ"الدوافع القصوى" (توماس : ٦٦٩). هذا بالإضافة لإصرار روسو على وجود الشفافية في السياسة وفي اللغة أيضًا، ولذلك جاءت الثورة التي استطاعت الحفاظ على هذه الشفافية، ولكن يشير چان ستاروبنسكي Jean Starobinsky لفشل احتفالات الثورة في القيام بهذا الدور فهي "تُوقع الشعب في نهايتها في فخ هذا العرض ؛ وذلك عند ظهور ممثلة من الأوبرا تقوم بدور العقل" (ڤوڤيل Vovelle ٣٠٠) فتلقائية احتفالات روسو أدت إلى التكلف الناتج عن تعقيدات عناصر هذه الاحتفالات.

كما يشير هانتْ لأهمية الاحتفالات في البناء الرمزي بعد عام ١٧٨٩ . فكل أحداث الثورة، من سقوط الباستيل ومذبحة شامب دي مارس وسقوط الملكية وبروسپيير وتقدم نابليون، كانت "متقلبة" وتحتاج لإلقاء خطب وتقديم تقارير، وبالطبع إقامة العديد من الاحتفالات حتى تستقر هذه الأحداث بأذهان الشعب (هانت ١٩٨٤، ٥٢). ويؤكد هانت أن تلك الرموز تمثل وسيلة للمناقشة العامة للمواقف السياسية ، مما يمنح الثورة استمرارًا "سياسيًا ونفسيًا" كي يُذكر الشعب بالتقاليد المدنية للنظام الجمهوري (٥٥). وكلما تطورت الاحتفالات،

زادت الحاجة إلى استخدام الرموز التي تعبر عن المعنى المعقد. فهناك الرموز المجازية مثل: الحرية العذرية وشجرة الإقطاعية التي تشير للقديسين والخيال الديني من أجل الاتجاه نحو ديانة مدنية والابتعاد عن الكاثوليكية. فالثورة كانت تهدف لإنشاء نظام اجتماعي جديد يهتم بالإنسانية. فعلى سبيل المثال، يظهر هرقل في أحد الاحتفالات ممسكًا بالحرية والمساواة كي يعبر عن شعب فرنسا.

وهذا ما مَيز الثورة الفرنسية عن غيرها من الثورات مثل الثورة الأمريكية والحركة التطرفية في إنجلترا.

> **لم يملك الشعب الفرنسي مفهومًا واضحًا عن الحرية.**
>
> **ولكنه ما يمكن أن أطلق عليه "الحاضر الخيالي" وهو لحظة تكوين مجتمع جديد واللحظة المقدسة لبناء إجماع عام جديد.**
>
> **وقد كانت عهود الإخلاص تُقدم في الاحتفالات التذكارية حول شجرة الحرية لإعادة تكوين لحظة العقد الاجتماعي. (٢٧).**

وبذلك لم ترتبط فكرة بناء رموز تدل على الأحداث الماضية بالحنين إلى الماضي بشكل مباشر ؛ ولكن هذه الرموز تم استقاؤها من الماضي لإعادة تصويرها في الحاضر من أجل تقديم أهداف المستقبل.

فالاحتفال بالفيدرالية لم يكن كغيره من الاحتفالات التي حدثت بعد سقوط الملكية. ولكنه أُقيم بعد هدم سجن الباستيل بعام واحد. بينما الملك مازال متوليًا الحكم والشعب في طريقه للقيام بالثورة. وكان يجب إخفاء ما حدث من انشقاق وخيانة للثورة والملك حتى يتم استعادة السلطة والسيطرة على الشعب. فقد كان "من الضروري إخفاء أمر الثورة ، وكان هذا هو الهدف الرئيسي للاحتفال

الوطني في ١٤ يوليو" (روبرتس: ٢٧٧). ولذلك تم عرض *سقوط الباستيل* في نفس موقع الأحداث ؛ حتى تُسترجع هذه الأحداث وتحث على القيام بالثورة. وكان مكان العرض هو كاتدرائية نوتردام حيث يمتلئ المكان بالروحانيات التي تستدعي الأجواء التذكارية وتضيف إليها العناصر الدينية التي تتمثل في إقامة القداس والاستعانة بنصوص الكتاب المقدس. وجاء بعد ذلك الاحتفال بالعديد من الاحتفالات التذكارية المشابهة حتى قامت الثورة وأدت لسقوط الملكية والقضاء على الحكم الملكي الذي يجعل الملك ممثلاً للرب باعتباره رأس الدولة. وحيث كان يُشار للملك بالأب ، فبعد سقوط هذا الأب أصبحت الفرصة متاحة أمام الرموز النسائية المتمثلة في الحرية والمساواة للارتقاء لهذا المنصب الذي كان يشغله الأب.

وقد تزامن سقوط الباستيل مع سيطرة الملك على كل أشكال العروض والاحتفالات العامة في أواخر القرن الثامن عشر. ففي عام ١٧٨٩، فرض الملك سيطرته على كل المسارح وقل عدد المسارح المصرح لها بتقديم العروض مثل الكوميدي فرانسيز والأوبرا. ولكن في يناير عام ١٧٩١ ، ساوى القانون بين كل المسارح وأتاح لها حرية اختيار ما تقدمه من عروض؛ مما أدى إلى انتشار العديد من المسارح الأهلية بدلاً من المسارح الاحتكارية. ولكن في عام ١٧٩٠ ونظرًا لبقاء الملك على العرش، كان يجب على المسرح تقديم هذا الواقع وتأكيده، ولذلك تم تقديم هذا الاستقرار الظاهري في الأيام التالية للاحتفال بالفيدرالية:

"تجمع الرجال في كل مكان، في الطرق والنوافذ وأعلى الأسطح، معبرين عن فرحتهم وسعادتهم التي تشبه سعادة العبيد"... كما بدا الملك وكأنه يبارك ظهور

مجتمع جديد.. فالاحتفال ساهم في لَمّ شمل الأسرة الفرنسية مرة أخرى بعد أن حقق الأب مطالب أبنائه . (هانت ١٩٨٤، ٣٥).

فقد ساهم هذا الاحتفال في تهدئة التوتر الذي سببته الثورة ، وذلك من خلال الاتحاد بين مواطني فرنسا الذين نالوا حق السلطة (والذين كانوا قبل ذلك خاضعين للسلطة) وبين ملكهم.

ويبدو أن اتحاد الفرنسيين أثناء الاحتفال كان ظاهريًا، فبينما كانت الأغلبية تغني وتقول: "لنذهب أيها الفرنسيون إلى شامب دي مارس"، قام البعض بالتعبير عن هزيمة الطبقة الأرستقراطية وإذلالها:

لقد انتهيتم أيها الأرستقراطيون

وطردكم شامب دي مارس

سوف تُعدمون وتصبح زوجاتكم لنا . (فوفيل : ٢٩٣).

تصف أوزوف ما انتشر من شائعات في الأيام السابقة للاحتفال والتي أدت لهذا الصراع بين الطبقة الأرستقراطية والمواطنين. فالعديد من الأرستقراطيين أعربوا عن قلقهم من امتلاء شوارع باريس بـ "الوطنيين المسلحين". وعلى الجانب الآخر أخذ الوطنيون حذرهم خوفًا من أن يكون هذا الاحتفال فخًا نصبه لهم الأرستقراطيون (أوزوف: ٤٤-٤٥). ولذلك لم تكن الرموز المستخدمة في سقوط *الباستيل* والاحتفال بالفيدرالية معبرة عن أحداث ماضية فقط ؛ ولكنها كانت تُستخدم للتعبير عن هذا الصراع بين الوطنيين والأرستقراطيين.

لقد عبر *سقوط الباستيل* والاحتفال بالفيدرالية عن الاتجاه لتكوين تاريخ يعبر عن استقرار السلطة في فرنسا، فهو ليس مجرد تذكرة بأحداث ماضية. ولذلك يتم تصميم الاحتفال على طريقة روسو عن طريق مشاركة المشاهدين في أحداث الاحتفال. كما عبرت الرموز المستخدمة في الاحتفال عن الأحداث الجارية كي يتم تقديم ما أطلق عليه هانت "الحاضر الخيالي".

وتلخيصًا لما سبق، تشرح المسرحية والاحتفال معنى الثورة الفرنسية والتي تتطلب من رجال السلطة القضاء على الفوضى الاجتماعية والسياسية كي يتحقق الاستقرار. كما أنهما ساهما في تهدئة التوتر والقلق الذي أصاب شعب فرنسا وأعادا تحديد سلطة الملك. بالإضافة إلى ذلك، حقق العرض رغبة روسو في إخراج المشاهدين من المسرح وجعلهم مشاركين في الأحداث ليقوموا بأنفسهم برواية تاريخهم. فلم تكن *سقوط الباستيل* تعبيرًا عن أحداث ماضية ؛ ولكنها عرض مثالي للمستقبل يُستعان فيه بنصوص الإنجيل والأساطير الكلاسيكية. وبذلك أصبح كل احتفال لاحق إعدادًا جديدًا للتاريخ وتكرارًا لأحداث الثورة.

مقدمة أثينية للمسرح الأمريكى

جارى جاى ويليامز

عندما سطعت راية الحرية على اليونان

وأصبح دلفى هو محور العالم،

اختفت الدراما من المسرح الأحمق

(ديكون كورتز Deacon Kurtz ، من مقدمة لمسرح سانت لويس الجديد

١٨٣٧)

عندمـا بدأ الأمـريكان، بعـد الثـورة، فى بناء مـسـارح جـديدة فـى المدن الأمـريكية المتقـدمـة، تميـزت افتتـاحـات مسـارحهم بتـقـديم قـصـائد الإهـداء الطويلة والمقدمات المسرحية والخطب. والمعتاد لمثل هـذا الشعر الذى يُقدم فى المنـاسـبـات أن يكون ردىء الأسلوب ولكن نظرًا لكونه فـى هذا الوقت جـزءًا من النشاط الثقافى، كانت المقدمات الشعرية معبرة عن الأحداث. خاصة تلك التى كُتبت فى التسعينيات من القرن الثامن عشر والأربعينيات من القرن التاسع عشـر. فقد كانت أمريكا فى ذلك الوقت تحاول بناء هويتها القومية ؛ ولذلك كانت هذه المقدمات معبرة عن المجتمعات القادمة. فهى عروض أمريكية تنويرية تعبـر عن الخيـال القومى ويعبـر مـؤلفوهـا عن المسارح الجـديدة فى أمريكا التى تعبـر عن الهوية القومية ، ويركز هذا المقال على هذه المقدمات التى يعبـر فيهـا عن المسـرح والدراما القـوميـة الجديدة وعلاقتهـا بالماضى الكلاسيكى.

المقدمة المسرحية أو البرولوج

يوجد تاريخ طويل للبرولوج (مقدمة المسرحية) والإبيلوج (الختام) فى المسرحيات والذى يرجع إلى دراما الإغريق والرومان. وقد جمع پيير دانشين Pierre Danchin فى أحدث كتبه أكثر من ٢٣٠٠ مقدمة وخاتمة من الدراما الإنجليزية فى عصر الإحياء والثلث الأول من القرن الثامن عشر. تنتمى المقدمة المسرحية لهذا النوع الأدبى وتتميز بتاريخها الخاص، أما الخاتمة فتنتمى للتقاليد الإنجليزية. وبعد حرب الاستقلال، استغل شعراء المقدمة التقاليد الإنجليزية وقاموا بتطويرها من أجل تكوين رؤية خاصة بمسارحهم تعبر عن الهوية القومية الجديدة.

ويصبح البرولوج قوميًا كلما تقدمت الأمة. فلقد وجدت أكثر من ١٧٠ برولوج فى افتتاح مسارح أمريكا منذ عام ١٧٣٥ حتى عام ١٩٠٩ معظمها كُتب فى عام ١٧٨٢ (بعد انتصار يوركتاون) ، وفى أوائل الأربعينيات من القرن التاسع عشر، تم افتتاح هذه المسارح فى مختلف مدن أمريكا مثل نيويورك ونيوأورليانز وبيتسبرج وفيلادلفيا. وأدى ذلك إلى انتشار هذا النوع الأدبى على مدى ستين عامًا. ثم تراجع فى منتصف القرن الثامن عشر لعدة أسباب سأتناولها لاحقًا. ولكن هذه المقدمات المسرحية كان لها أثر حقيقى فى تكوين الهوية الثقافية لشعب أمريكا.

كان هناك العديد من المسابقات العامة للبرولوج. وكان مديرو المسارح يقومون بالإعلان عن هذه المسابقات فى الصحف وعن الجوائز القيِّمة التى ستُقدم للفائزين مثل الكؤوس الفضية وغيرها. كما كان يتم تقديم إعلان

بأسماء الفائزين وتقديم الجوائز ضمن مراسم افتتاح المسارح. وكان أبطال المسرحية يقومون بإلقاء المقدمة المسرحية، كما كانت الصحف تقوم بنشرها فى تغطيتها لأحداث الافتتاح. وتنافس العديد من الشعراء الهواة للمشاركة فى مثل هذه المناسبات. ومن أشهر الشعراء الفائزين فى هذه المسابقات تشارلز سپراج Charles Sprague والذى نال جائزة الكأس الفضية فى افتتاح مسرح شيستنات بفيلادلفيا فى عامَىْ ١٨٢٢ و١٨٢٨، بالإضافة إلى فوزه فى خمس مسابقات مما جعله من أهم الشعراء بعد ألكسندر پوپ. كما خاض تجربة تأليف البرولوج العديد من أصحاب المهن المختلفة من محامين وقضاة وأطباء وممثلين ونساء ومزارعين والذين شاركوا بمقدماتهم فى مناسبات قليلة. ورغبة فى تحقيق الشهرة، قام هؤلاء بنشر مقدماتهم فى كتب ، كما قام آخرون بجمع مقدمات سپيراج ونشرها فى عدة كتب خلال القرن التاسع عشر.

اتبعت المقدمة الأمريكية شعر الإحياء والنيوكلاسيكية فى القرن الثامن عشر؛ تأثرًا بشعر درايدن وأديسون وستيل وپوپ. وكان يتم استخدام لغة راقية ملحمية وأسماء كلاسيكية مألوفة ومستوحاة من الأساطير القديمة ؛ كى تتفق مع هذه المناسبات الهامة فى تاريخ الدولة. وبمرور الزمن ابتعدت هذه المقدمات عن اللغة الأرستقراطية التى اهتمت بها أمريكا الديمقراطية. كما تحولت المقدمة الأمريكية إلى مخاطبة الطبيعة والعاطفة مثلما فعلت النماذج الإنجليزية. فقد تحدثت عن الإنسان وعقله الذى منحه الرب إياه. كما تحدثت عن واجبات الإنسان وحقوقه التى يجب احترامها حتى ينشأ مجتمع مستقر. بالإضافة إلى ذلك، دعت هذه المقدمات الإنسان إلى التمسك بالفضائل والسلوك

الحميد حتى يصير مواطناً مثاليًا. كما اهتمت هذه المقدمات بالحث على الحب والمشاعر الرقيقة التى من شأنها تقوية الروابط الاجتماعية بين الأفراد ؛ مما يضمن الاستقرار القومى. ففى عام ١٧٨٣ ، تم تقديم برولوج لمسرحية وليام وايتهيد William Whitehead الأب الرومانى للربط بين الروح الوطنية والمشاعر الإنسانية. كما يمدح السييد هيرد "أبطال الحرية" فى أمريكا ويدعو الجمهور:

فلتشاهدوا هذا العرض التراچيدى

واجعلوا هذا المبدأ سائدًا فى قلوبنا:

من يتأثر بأحزان الإنسان

سيحارب كى يخلص الدولة من أحزانها

وكان شعراء البرولوج الأمريكيون يستعينون بالشعر العاطفى لپوپ فى مسرحية كاتو Cato لچوزيف أديسون ، معبرين عن أثر المسرح فى تنمية الروح الوطنية:

الفن الجيد يوقظ الروح

ويرتقى بالفطرة ويُريح القلب

ويحث الإنسان على التمسك بالفضيلة

فلتعش كل مشهد وتقلد ما يدعو إليه

فالترچيديا تملأ المسرح وتخفى خشبته

حتى تسيل الدموع فى كل زمن.

وبذلك يساهم البرولوج فى تنمية الفضائل لدى عِامة الجمهور، ومن ثَم تنمية النزعة القومية للدولة بأكملها.

الشعراء فى الطريق إلى أمريكا

ربط شعراء البرولوج بين الماضى الكلاسيكى والمسرح الأمريكى بالاهتمام بتقدم حضارة الغرب كموضوع شائع فى القرن الثامن عشر. فقد كان الاعتقاد السائد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أن الحضارة تسير نحو الغرب مثل الشمس، فهى تنتقل من أثينا القديمة إلى روما ومنها إلى فرنسا وإنجلترا. ومع تطور المستعمرات البريطانية فى أمريكا امتدت هذه الفكرة إلى العالم الجديد. ففى عام ١٧٢٦، عبر الوزير الأنجليكى چورچ باركلى عن هذا الاعتقاد فى إحدى قصائده بقوله: إن أمريكا هى مصدر "العصر الذهبى" الحضارى القادم. كما أكد هذه الفكرة بنيامين فرانكلين فى خطابه لصديقه: "ستجد متعة الفن فى السفر غربًا". بالإضافة إلى خطاب چون أدامس لأعز أصدقائه بنيامين راش:

> لا يبقى فى ذاكرتى سوى أن الحضارة والفن والعلوم تتجه نحو الغرب، فمنذ طفولتى وأنا أعى أن هذه الأشياء ستعبر المحيط الأطلنطى لتصل إلى أمريكا.

ومع كل مقدمة، يؤكد الشعراء على أهمية أمريكا باعتبارها مصدر الحضارة القادمة ، من خلال رواياتهم عن هجرة الشعراء عبر الزمن واستقرارهم فى أمريكا فى النهاية. وقد سجل روبرت تريت پينRobert Treat Paine هذه الرحلة بتفاصيلها فى مقدمة افتتاح مسرح بوسطن الفيدرالى، والتى تُعد من أطول المقدمات. وقد نال عنها الجائزة الذهبية وهو فى الحادية والعشرين من عمره. قام بإلقاء هذه المقدمة تشارلز ستيوارت پاول:

عندما أشرق نهار العلم على أثينا

وومض فجر اليوم الأتيكى Attick day

استيقظ أبو الدراما الخالد
كى تنمو الدولة وتنشر سحرها.

ويمضى پين Paine فى وصف الدراما الإغريقية حتى أصبح المسرح "وطنيًا"، و"منتدى الفضائل" و"مدرسة الفصاحة". فقد تناول پين Paine نشأة الدراما الإغريقية ومراحل تطورها حتى عصر النهضة والتنوير إلى أن وصلت أمريكا. ثم ينتقل پين Paine فى تسجيله لهذه الرحلة إلى روما والعصور الوسطى وشكسپير وعصر الإحياء ثم القرن الثامن عشر. ثم يشرح پين Paine كيفية انتقال هذه الحضارة من الإغريق بعد تراجعهم إلى روما ثم انتقالها إلى العصور الوسطى بعد سقوط روما. ويستمر پين Paine فى وصف رحلة الحضارة التى انتقلت بعد ذلك إلى إنجلترا حيث عصر شكسپير وأعماله الرائعة. وأخيرًا تصل الحضارة إلى أمريكا لتبارك المسرح:

والآن بعد أن ارتفع أسياد الحرية
ونشروا الجمال وارتقوا بالذوق
يرسم أپوللو مقدسات الجدران
حتى يقدسكم الشعراء وحكمهم
فعندكم تتعاون ثلاثة عصور
فيضع سوفوكليس لغته الراقية
و يُظْهر تيرانس صفاء السماء
ويعرض شيريدان المشهد المهذب
وستمجد كلاسيكياتكم عصرنا
وتجمعون بين أثينا وروما وأوجاستا
وبين السحر والجمال والفضيلة.

وربط پين Paine بين الماضى الكلاسيكى الخطابى الأخلاقى ومسرح بوسطن الجديد لأسباب استراتيجية ؛ حيث بدأت الماسوشية فى إصدار قوانينها بحظر عمل المسرح، فكان پين Paine يهدف لإقناع أهل بوسطن بأهمية مسرحهم الذى يعمل كـ"مسرح وطنى" و"منتدًى للفضيلة". فقد كتب على تذكرة المسرحية التالية لقصيدة پين Paine أنها "تراچيديا الجمهورية الحقيقية". وكان من الشائع ظهور استراتيجية پين الدفاعية فى مقدمات المسرحيات فى فترة الاحتلال وفى سنوات الحرب بعد الثورة. وبنى الربط بين المسرح الأمريكى والماضى الكلاسيكى نموذجًا اخلاقيًا كأحد أساليب تأكيد البرولوج على فاعلية دور المسرح بالنسبة للمواطن. وكان هذا التأكيد حرفيًا فى بعض الأحيان، مثل نداء تشارلز سپيراج لمسرح شيستنات فى فيلادلفيا عام ١٨٢٢ :"ليعرض الشباب والخير داخل جدرانك وفى كل مشهد محاضرة أو قانون". والبعض صور الدور الهام للمسرح بشكل أقوى مثل برولوج چون هنرى لشركة هالام فى نيويورك عام ١٧٨٥ :

ليبقى فن الشاعر مباركًا للأبد
الذى يهدف لإصلاح القلوب وتهذيبها
ويضع المشاعر على طريق الحقيقة
ويرسم فى الطرق شبابنا الحائر
ويحمى الدين ويؤيد القوانين
ويملأ الروح بالحرية السماوية.

فالعديد من شعراء البرولوج ربط بين الديمقراطية الأثينية و"الحرية السماوية" فى أمريكا؛ مما يجعل ازدهار الفن مرتبطًا بازدهار حرية الفرد. فبينما يمدح البرولوج ملوك المسرح المثقفين، يحتفل البرولوج الأمريكى بالحرية كازدهار للفن.

دمجت كارولين لى هينتز Caroline Lee Hentz تقدم الحرية مع تقدم الحضارة فى البرولوج الذى قدمته فى افتتاح المسرح الجديد فى سينسيناتى عام ١٨٣٢ والذى ألقاه الممثل والمخرج جيمز هـ.كالدويل James H.Caldwell:

فاق الفخر الإغريقى قمته فى ساعة مباركة؟

وفى يوم مَهيب تدفق الشعاع المقدس لقيد الحرية فى هذه الجدران الكلاسيكية

ولكن الحرية تتنقل بقوتها وتنشر راياتها على العالم الغربى

ويتبعها الدين والعلم والعبقرية والثروة والذوق

وهنا أيضًا يحج الإله ساروفيم

ويأتى رسل وحراس الدراما الذين أيقظوا ألحانها النبيلة.

التحية لهذا المكان المقدس.

وفى ألبانيا عام ١٨١٣ ، ربط سولومون ساوثويك Solomon Southwick، محرر أولبانى ريجستر Albany register ، يوروبيدس بالحرية مثل حرية أمريكا:

فى بدايات اليونان، ربطت إلهة التراجيديا قيثارة طفولتها

وغنت الأعمال الرائعة

وازدحم أبوللو إغراءً لكنيستها المقدسة

وتأثرا بصوتها وأغنيتها

وأضاء أيسخيولوس صفحتها الكلاسيكية

وملأ مسرحها بجمالها

وأثار يوريبيديس الرغبات الحارة

التى أوحت بها الحرية المقدسة

وجعلت الطغاة يرتعشون داعين العبيد للحرية

وباركت المناخ بالحب والحرية.

وفى سانت لويس عام ١٨٣٧ ، جعل ديكون كورتز أثينا السابقة لأمريكا فى بداية البرولوج الذى قدمه لمسرح سانت لويس الجديد:

عندما سطعت راية الحرية على اليونان

وأصبحت دلفى هو محور العالم

اختفت الدراما من المسرح الأحمق

لتقوم السلوك وتوجه العصر...

واتبع ديكون كورتز إلهة الدراما القديمة فى سانت لويس فيقول:

كانت تتجول فى بلادنا

ووجدت مكانًا للراحة ولكنه هنا بيتك

فنحن نهدى إليكِ يا أيتها الإلهة المباركة

أول معبد لك فى الغرب الأقصى!

فالإلهة كانت تملك بيتًا فى ناشفيل وتتيسى قبل ذلك بأحدى عشر عامًا. وكما تذكر أنًا ماريا ويل فى البرولوج الذى قدمته للمسرح الجديد عام ١٨٢٦ :

فى الأيام الرائعة التى تألقت فيها أثينا على أعدائها

فى الفن والأسلحة...

والآن ... تنظم الفتاة الأثينية المشوقة (إلهة الدراما)

بقوتها الأصلية، تقودها الآلهة لتصل إلى شواطئنا
حيث يمكنها أن تجد الملجأ والبيت.

تتعلق هذه الروابط بالمقارنة التى صنعها الأمريكان بين أثينا ومدنها أو أُممها. وقد كتب توماس پين عن أمريكا أنها أثينا المستقبل. وفى أواخر القرن الثامن عشر، كانت فيلادلفيا تُسمى أثينا الأمريكية، كما سُمّيت أنّا ماريا ويلز بأثينا الشمال. ورغم الربط الدائم بين الحرية الأثينية والحرية الأمريكية، لم تكن هذه الروابط تعكس بشكل صحيح تعقيدات آراء مكتشفى أمريكا عن أثينا القديمة. فالإغريق القدماء تم تقديمهم كشخصيات طيبة وشريرة، فقد ذكرت جينيفر تولبرت فى كتابها محاكمة أثينا أن "مكتشفى أمريكا كانوا يتميزون بالازدواجية الشديدة فى استخدامهم للتاريخ بشكل عام وللتاريخ الأثينى بشكل خاص". كما أكد چون أدامس وچيمس ماديسون وأفلاطون أن الحكم العام فى أثينا أدى إلى استبداد المشاعر التى أدت إلى سقوطها. واتبع ألكسندر هاميلتون نفس الرأى وطالب بحكومة ممثلة للشعب للسيطرة على المشاعر الطائشة التى سيطرت على الديمقراطية الأثينية المباشرة. كما يشير روبرتس إلى اتباع الولايات المتحدة للمصطلح الرومانى "مجلس الشيوخ" لإطلاقه على المجلس الأعلى للحكومة دون اتباع لأية مؤسسة أثينية.

انتقد العديد من الكُتّاب والخطباء الأمريكيين، مثل مـ يرسى وارين Mercy Warren، الإباحية والحياة المترفة فى أثينا القديمة باختيار مجموعة من الانتقادات الشائعة فى كتب عصر التنوير التى تحدثت عن التاريخ الكلاسيكى. وأظهر رويال تيلر Royal Tyler هذه الانتقادات فى مسرحيته التضاد The Contrast عام ١٧٨٧،

من خلال شخصية الكولونيل مانلى Colonel Manly، ضابط الجيش الأوروبى الذى يُعد الشخصية المحورية فى هذه المسرحية. ينتقد الكولونيل مانلى حياة أخته المترفة ويحمى سيدة شابة من الطموح الجارف لشخص سيئ الخلق يحاول إغواءَها، كما يحذر الأمريكيين من اتباع طريق اليونان القديمة التى انتشر فيها المال والحياة المترفة مما أدى إلى الانحراف الأخلاقى و"ضاع فيها العمل الطيب بسبب السعى وراء المصالح الشخصية". ويعرِّف كولونيل مانلى مفهوم الرجولة الذى جعل منه نموذجًا للجمهورى الأمريكى الذى يملك الشجاعة والقوة والقدرة على ضبط النفس. كان الفيدراليون يفضلون إسبرطة عن أثينا ؛ ولذلك تملكهم القلق على أمريكا التى يمكن أن تتورط فى الفن المزعج أخلاقيًا. يرجع ذلك القلق إلى شك الأمريكيين فى تدهور الحكمة الأوروبية وفسادها. ولذلك قدم البرولوج فى ذلك الوقت المفارقة التى تكمن فى توقع الأمريكيين لهذا التغير، وشعورهم بالقلق تجاه ازدهار الحركة الفنية فى نفس الوقت.

تنبأ شعراء البرولوج أن أمريكا سوف تنتج أعمالها الخاصة من سوفوكليس وشكسبير كما فعل روبرت تريت پين، فالدراما الرائعة تشير إلى حضارة عظيمة. وفى أول افتتاح لمسرح بارك ستريت فى نيويورك عام ١٧٩٨، تنبأ إليهو هوبارد Elihu Hubbard بمجىء وقت يزدهر فيه "الشعراء الأصليون" ويظهر شكسبير وچونسون ودرايدن وسيبرس وأوتاواى وفاركارت ورويس أمريكان. ويسجل تشارلز سپيراج فى برولوج افتتاح مسرح شيستنات ستريت، فى فيلادلفيا عام ١٨٢٢ مباركة آلهة الشعر فى العصور القديمة، كما يتنبأ بمجىء يوم يظهر فيه كتاب مسرح أمريكيون عباقرة:

يبدأ صقرنا رحلته الرائعة
من قمة الجبل ومرورًا بالبحار
ويصعد إلى السماء فى غمار الضباب
وسيسحر شعراؤنا عصرهم
ويملؤون المسرح روعة وضياء.

وكُتب برولوج سبيراج تحت لوحة معلقة أعلى ستارة المسرح مشيرًا لعبقرية شكسبير الذى يُعد قائدًا لتقدم الغرب فى الدراما، كما يُعد أمريكى الطباع رغم كونه نشأ فى ظل المَلكيَّة البريطانية. وتناول واشنطن إيرفينج فى برولوج إعادة افتتاح مسرح بارك ستريت عام ١٨٠٧ ذكريات شخصيات شكسبير.

البرولوج المتضائل والرابط الضعيف

تضاءلت القيم والمُثُل العليا مع تطور المسرح والدولة. ولم تستمر المسارح لمدة طويلة مع ظهور الأسواق الرأسمالية الحرة. فبعد افتتاحه بعام واحد، أفلس مسرح بوسطن ستريت الفيدرالى الذى افتُتح عام ١٧٩٤ . وأفلس ويليام دانلاب فى مسرح بارك ستريت عام ١٨٠٥ . كما تعرض مسرح أرك ستريت ومسرح شيستنات ومسرح وولنات ستريت بعد افتتاحها بفترة قصيرة إلى انخفاض سعر التذاكر نتيجة للحرب، مما أدى إلى إفلاس المسارح الثلاثة فى أقل من عام. ومع ثورة السوق، ظهرت حقائق الاقتصاد والأعمال التجارية، ومع افتتاح الطرق وتطوير السكك الحديدية، اضطر الممثلون المشهورون إلى العمل لدى شركات المسرح المحلية. كما أصبح البرولوج يعبر عن قومية لا وجود لها وثقافة أصلية اختفت مع التغير السريع والمحير للمجتمع نتيجة لحركة

الهجرة المتزايدة. ومع بداية أول سنة بعد حرب الاستقلال لم يصبح البرولوج معبرًا عن الأمريكان، فيوجد عشرة فقط من ١٧٢ برولوج مسجلة بواسطة النساء، كما اختفى الأمريكان والأفارقة من موضوعات البرولوج وكذلك العبودية. كما لا يوجد سوى ثلاثة من البرولوج تتحدث عن الأمريكان الأصليين (بواسطة تشارلز سبيراج).

وبعد الأربعينيات من القرن التاسع عشر، بدأ البرولوج فى المدن الشرقية فى التضاؤل والاختفاء حتى أصبح مجرد مقطوعات ضاحكة عن المسرح نفسه والجمهور المحلى والممثلين. وحافظ التقليد الأكبر على مكانته فى المدن الغربية والوسط غربية مع بناء أول مسارحها. ولكنها كانت تشير إلى عصر يبدأ فى الرحيل مُصْطَحبًا معه مثال المسرح الأمريكى كرمز للمدينة أو الهوية القومية. ثم تراجع البرولوج تمامًا باقتراب القرن من نهايته. وفى عام ١٨٨٠، ظهرت فانى مورانت Fanny Morant على المسرح لتقديم برولوج لا يشبه "الشعر" كما تذكر. وفى ذلك الوقت تخلى البرولوج عن دوره فى استدعاء الجمهور وبعث الأمة للحياة. كما اقتصر الربط بين الماضى الكلاسيكى والمسرح الأمريكى على تصوير أپوللو أو تاليا أو ميلبومين فى أخلاقيات المسرح ، أو الأشكال القديمة للتراچيديا والكوميديا.



هيردر والمسرح الأوروبي

س. ا. ويلمر

اهتم مُفكِّرو ألمانيا في القرن الثامن عشر بالتقاليد الثقافية لعامة الشعب ، فقد تأثر فريدريك كلوپشتوك Friedrich Klopstock بآراء روسو، وقام بَحثٍّ الألمان على إنتاج أعمال أدبية خاصة بهم كي تنافس الثقافات الأخرى (خاصة فرنسا وإنجلترا وإيطاليا). وبالمثل ، شجع چوهان يوهان جوتفريد فوق هيردر Johann Gottfried von Herder الشعب الألماني على التباهي بثقافته وتقاليده ولغته. كما دعا إلى الاهتمام بالشعر الشعبي: "فهؤلاء الهمجيون هم آباؤنا ولغتهم هي أساس لغتنا وأغانيهم هي مرآة الروح الألمانية القديمة". ولكنه، خلافًا لرأي كلوپشتوك، يؤمن بالتميز القومي وروح الشعب ؛ ولذلك حث كل دولة على التعبير عن شخصيتها بشكل مستقل.

وقد شجع هيردر مفكري أوروبا على البحث عن مَواطِن التميز في ثقافاتهم من أجل الوصول لهوية متميزة. وقام الوطنيون بإعادة تسجيل الماضي من أجل ربط الثقافات المختلفة ببعضها ، بالإضافة إلى ربط الأمم المختلفة ببعضها. وسأناقش في هذا المقال تطور القومية وتأثيرها على المسارح القومية في أوروبا. ويمكن التوصل لهذه العلاقة من خلال أفكار وآراء هيردر عن أشكال الثقافة "القومية" ؛ وخاصة المسرح القومي. ولذلك سأتناول المسارح القومية وأقارن بين اختيارات اللغة والمسرحيات الشائعة والتي يتضح منها دور كُتّاب الدراما ومديري

المسارح في تكوين الهوية القومية من خلال التأكيد على الثقافة الشعبية والأساطير القومية.

وعلى عكس القارئ المنفرد الذي يتفاعل مع صحيفة أو رواية يقرؤها في عزلة، فإن المسرح يوفر آراء مختلفة للمشاهدين تعبر عن ردود أفعالهم بالموافقة أو الرفض لما يشاهدونه على المسرح. وكما يذكر ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt أن المسرح "إبداع جماعي" ، فهو "إنتاج لأهداف جماعية" كما أنه "يخاطب الجمهور باعتباره الشعب بأكمله". والمسرح يعد أيضًا مكانًا للتفاعل بين الممثلين والجمهور. فالمسرح يُعد منتدًى عامًا، كما يصفه رينان Renan، يستطيع الجمهور من خلاله مناقشة وتقييم الخطب السياسية وبيان صلاحية عرض الهوية القومية. فالمسرح يُعد عالمًا صغيرًا من المجتمع القومي.

في بدايات هذا الاتجاه، حافظت المسارح القومية على تقديم العلاقات المعقدة والمتناقضة مع الحكومة والتي كانت غالبًا ضد أهدافها. فعلى سبيل المثال، في فنلندا وأيرلندا التي تعمل تحت سيطرة الإمبراطورية الروسية والبريطانية، تجنب المسرح القومي تدخل الحكومة باتخاذه الطريق الحذر. فقد كانت مسرحيات المسرح الفنلندي خاضعة لرقابة الدولة. كما حرص و.ب ييتس W.B.Yeats وليدي جريجوري Lady Gregory على تجنب تقديم مسرحيات سياسية على مسرح آبي Abbey، تماشيًا مع اعتراض آني هورنمان Annie Horniman على دعم الدراما السياسية. فقد اتبعت هذه المسارح ما أطلق عليه جون هاتشنسون John Hutchinson سياسات القومية الثقافية. فهو يذكر أن "القومية الثقافية هي حركة مستقلة عن القومية السياسية ولها أهدافها المستقلة – فهي تهدف إلى

إعادة إنتاج أخلاق المجتمع القومي بعيدًا عن تحقيق دولة مستقلة – وسياسة مستقلة" . فالمسارح في ألمانيا ونورواي وبوهيميا وفنلندا وإيرلندا، قبل أن تصبح دولاً مستقلة، كانت ثقافية أكثر منها سياسية. ورغم استغلال الوطنيين السياسيين للمسرح لتحقيق أغراضهم ورغم اتجاه المسرح لبناء دولة مستقلة بعيدًا عن السيطرة الإمبراطورية، كان المسرح يعمل على تقديم الأساطير تعبيرًا عن هويته بدلاً من كونه منظمة عقلانية تحدد مصيرها. واستخدم المسرح اللغة والممثلين والمسرحيات من أجل بناء حس قومي اعتمادًا على تقديم مسرحيات محلية تتحدث عن شخصيات تاريخية وأسطورية.

يعبر هيردر عن إيمانه بالوحدة الثقافية في فولك *Volk* (أى الشعب) ويرثي عدم احترام ألمانيا لماضيها الثقافي (تناقضًا مع احترام إنجلترا وإسبانيا وغيرها من الدول لهذا الماضي) ، واعتمادها على التقاليد الأجنبية التي تفسد تطور الأدب الألماني فيقول:[١]

> **منذ القِدَم ونحن لا نملك شعرًا يمكن الاعتماد عليه لإنتاج شعر جديد خلافًا للأمم الأخرى التي طورت ما لديها من تراث شعبي وأنتجت أعمالاً قومية. فنحن الألمان قد قُدر لنا منذ البداية أن نقلد غيرنا ولا نعبر عن هويتنا ونصبح عبيدًا للأجانب ولذلك إذا لم يكن لنا موروث شعبي، فلن نحصل على جمهور أو لغة أو هوية أو أدب يعبر عنا ويصف حقيقتنا. فالأدب الكلاسيكي الخاص بنا مثل طائر الجنة له قيمته وسحره ؛ ولكنه ليس له وجود حقيقي على أرضنا.**

تأثر هيردر كثيرًا بإحياء بريطانيا لموروثها الشعبي من قصص وأغان ، خاصة ما نُشر في الستينيات من القرن الثامن عشر من أغانٍ شعبية والملحمة الاسكتلندية وعنوانها أوسيان Ossian وقارن بينها وبين الأدب الألماني فيقول: "ليتنا اهتممنا بتراثنا الشعبي مثل بريطانيا ، حتى نبني عليه شعرًا خاصًا بنا مثلما فعل شتوسر وسبنسر وشكسبير".

ولذلك دعا هيردر الألمان للبحث عن الأغاني الشعبية القديمة مثل تلك الخاصة بالعصور الوسطى. ومثال لذلك، بدأ هيردر بجمع ما أطلق عليه الأغاني الوطنية لمختلف الدول في الستينيات من القرن الثامن عشر ، وشجع جوته Goethe على مساعدته في هذه المهمة. ثم نشر أول مجموعة دولية للأغاني الشعبية في ألمانيا في عام ١٧٧٨ وقام بإعداد المجلد الثاني في عام ١٧٧٩ بعنوان: *الأغاني الشعبية* أو *الشعر الشعبي* ، ولكن تعذر صدور هذه المجموعة نظرًا لما تلقاه هيردر من نقد شديد لاهتمامه بالشعر الشعبي. كما اهتم هيردر بالتأكيد على أهمية الأدب الشعبي مثل حكايات أوسيان وحث الألمان على القيام "بدراسة نقدية لتاريخ وأساطير العصور الوسطى." وبذلك أعطى هيردر أهمية كبيرة للتقاليد والطقوس الشعبية الألمانية ، من خلال القضاء على الفروق الطَّبَقِيَّة الشائعة الآن والتي أثرت على الكتاب الآخرين.

ونتيجة لتأثر الوطنيين بأفكار هيردر، قاموا في القرن التاسع عشر بدراسة الفلكلور والأساطير والتاريخ المحلي، كما تم الاهتمام بالشعر المَلْحَمِيّ للعصور الوسطى وجعله المادة الخام لإنتاج أعمال أدبية جديدة. ولذلك أصبح الفلكلور أساسًا لتعريف الهوية القومية. ففي اليونان في أوائل القرن الثامن عشر ، اهتم

الوطنيون باليونان القديمة وشعر هوميروس Homer كتراث ثقافي. وفي بعض الدول، قام الوطنيون بحث المهتمين بالفلكلور على إنتاج تراثهم الثقافي الخاص إذا لم يكن هناك ميراث ثقافي أو شعبي منذ البداية. وفي أواخر القرن الثامن عشر في اسكتلندا، قام جيمس ماكفرسون James Macpherson باكتشاف التى تتكون منها ملحمة أوسيان باعتبارها قصائد ملحميه. وفي ألمانيا، قام هيردر وجوته باستغلال الشعر الملحمي لأوسيان لتحقيق أغراضهما الأدبية. فقام جوته بنشر ملحمة أوسيان في رواية أحزان ويرثر *الصغير* *The Sorrows of Young Werther* التى اشتهرت فى العربية بعنوان آلام فيرتر عام ١٧٧٤ ، وقام هيردر بالثناء على هذه القصيدة باعتبارها شعرًا شعبيًا ينتمي لشمال أوروبا. وفي بوهيميا، قام جوزيف دوبروفسكي Josef Dobrovsky وجان كولار Jean Kollàr وبافيل جوزيف سافاريك Pavel Josef Safarík بنشر أفكار هيردر. كما قام الوطني التشيكي فاتسلاف هانكا Vàclav Hanka باكتشاف الشعر الشعبي التشيكي في العصور الوسطى (١٢٩٠- ١٣١٠) ، والذي ثبت بعد ذلك أنه مزور. وفي لابلاند، قام القسيس اللوثري أندير فويلنر Anders Fjellner بتأليف أغانٍ ملحمية ترمز إلى التقاليد الثقافية السامية.

كما قام إلياس لونروت Elias Lönnrot وغيره بجمع الأغاني الشعبية الفنلندية ، ثم قام لونروت بمراجعة هذه الأغاني وقدمها في شكل قصصي بعنوان : *كاليفالا* *Kalevala* ونشرها عام ١٨٣٥ ، ثم نشرها مرة أخرى بشكل مفصل في عام ١٨٤٩. واستعان في أعماله بتقاليد هوميروس الملحمية حتى ينتج أعمالاً متوافقة زمانيًا وملائمة إيقاعيًا وشعريًا ، وقد وضح في نسخته المفصلة

التي نُشرت عام ١٨٤٩ أن عمله تم بشكل عشوائي لصعوبة اكتشاف الأشكال الأصلية لهذه الأعمال. ولكن العديد من الوطنيين اعتبر *كاليڤالا* الملحمة القومية الخاصة بهم فبدلاً من التعامل مع الملحمة كعمل فردي، اعتبر الوطنيون الفنلنديون الـ *كاليڤالا* العمل القومي لفنلندا؛ والدليل على أهمية اللغة والثقافة الفنلندية لأنها تعبر عن شخصيات تاريخية. كما أن الوطنيين اعتبروا القصص التي تتضمنها دليلاً على تاريخ فنلندي طويل تم تسجيله كتابة. وبحلول عام ١٩٠٠، أصبحت مجموعة الفلكلور الفنلندي (والتي أطلق عليها ويلسون "ماضٍ بطولي خيالي") حركة قومية.

وفي أواخر القرن الثامن عشر في إيرلندا، نشأت حركة مشابهة تهتم بالتعبير عن هوية مستقلة أثناء وقوع جزيرة إيرلندا تحت سيطرة بريطانيا العظمى. كما عكست حركة الثقافة الإيرلندية الحاجة لرفض الفكر المسيطر لحكومة الاحتلال البريطاني واستبدال فكر قومي جديد به . وبالإضافة إلى ذلك ، تأثر الوطنيون الإيرلنديون بالنموذج الألماني وقاموا بجمع الحكايات الشعبية ونشرها للإشارة إلى التاريخ والثقافة الإيرلندية القديمة. وقام ييتس وليدي جريجوري وغيرهما بجمع الفلكلور والأساطير الخاصة بفرسان الرافد الأحمر Red Branch Knights وكونوا ما أسموه "تين" Tàin التي أصبحت أشبه بالملحمة القومية. فقد حاول ييتس إنتاج حس قومي وتاريخ أدبي عن طريق جمع الفلكلور في *الفجر السِّلتيّ* *The Celtic Twilight* وبالمثل ذكرت ليدي جريجوري، أنها اهتمت بـ"جمع الأساطير الإيرلندية واختيار أجودها فيما يشبه موت آرثر *Morte d'Arthur* وقامت بنشره عام ١٩٠٢ تأثرًا بمسرحيات ييتس عن نفس الشخصية.

ولتأكيد الهوية القومية كان يجب وجود عنصر الخرافة أو الأسطورة ، على سبيل المثال يذكر ريتشارد وارنر Richard Warner، عالم الآثار في متحف ألستر (أى أيرلندا الشمالية) في بيلفاست عام ١٩٩٩ أن:

صورة الإيرلنديين كشعب سلتي، أو فكرة العرق السلتي هي مجموعة من الاختلافات. فالشخص الإيرلندي العادي يملك جينات إنجليزية أكثر من السلتية ، وكل الأمور الإيرلندية أو السلتية تم اختراعها من أجل التفرقة بين الإيرلندي والإنجليزي.

وحتى ليدي جريجوري كتبت: "أنا لا أدرك معنى "الحركة السلتية" فعندما سُئلت عنها، تعودت أن أجيب أنها تعني إقناع الاسكتلنديين بشراء كتبنا دون أن نشتري نحن كتبهم".

وكان المسرح من أحد أشكال الحركة القومية الثقافية في دول أوروبا الناشئة. ففي أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا وبينما أفكار عصر التنوير لا تزال شائعة، قام ليسنج Lessing في كتابه *الفن المسرحي لهامبُرج Hamburg Dramaturgy* بتأكيد الحاجة إلى تجنب التأثير الفرنسي النيوكلاسيكي وتأليف مسرحيات عن شخصيات محلية بسيطة: "فهذه الشخصيات سيئة الحظ التي تتشابه معنا في ظروفها يجب أن تغزو قلوبنا وأرواحنا بعمق". ودعا في مسرحيته مينافون بارهيلم *Minna von Barnhelm* (١٧٦٧) الألمان للاتحاد ، وأظهر الحاجة إلى التصالح بين الدول المتنازعة في بروسيا وسكسوني خلال حرب الأعوام السبعة . كما أكد من خلال مسرحيته على أهمية الثقافة الألمانية ويتضح ذلك في أحد مشاهد المسرحية ، عندما أجابت سيدة ألمانية طلب رجل فرنسي

بالتحدث بالفرنسية بقولها: "سيدي، يمكنني التحدث بالفرنسية في فرنسا ولكن لماذا أتحدث الفرنسية هنا؟" كما ظهرت مسرحية شعبية ليوهان إلياس شليجيل Johann Elias Schlegel في نفس الوقت بعنوان : هيرمان *Hermann*، والتي تتحدث عن بطل ألماني هزم الرومان. وفي عام ١٨٧٢، تحدث هيردر في مجموعة مقالاته عن بداية حركة الأدب الرومانسي في السبعينيات من القرن الثامن عشر، كما تضمنت مقالاته إسهامات جوته التي تتحدث عن المعمار. وتأثرًا بهيردر، قام جوته بتحويل التاريخ الألماني إلى عمل درامي واهتم بتقديم الأسطورة الألمانية فاوست *Faust* . كما ظهرت من خلال أعمال شيللر: اللصوص *The Robbers* ودون كارلوس *Don Carlos* وقصة ووليم تل *Wilhelm Tell* ، الدعوة إلى الحرية واستغلال المسرح للتعبير عن فكر الوطنيين: "يجب أن تظهر خصائص الوطنية في الدراما بشكل واضح ولنجعل الدراما التي نقدمها دراما تاريخية ونوجه عبيدنا إلى الأفكار القديمة العظيمة. ونجعل الشاعر يوضح من خلال المسرح أمجاد الألمان في الماضي وما يجب أن يصبح عليه الألمان الآن". كما علّق كريستوف فيلاند Christophe Wieland على هذا التيار المتنامي بقوله:

> تاريخ ألماني وأبطال ألمان ومشهد ألماني وشخصيات ألمانية، كل هذه الأمور كانت جديدة على مسرح ألمانيا. ولكن الأجمل من ذلك هو استمتاع المُشاهد برؤية ما يعبر عنه وعن بلده على المسرح. فهو يرى مدنًا ومناطق وشخصيات مألوفة لديه تجعله يدرك خصائص وصفات أمتنا.

وبعيدًا عن الحركة الأدبية الألمانية، طور جوته وشيللر أسلوبًا دراميًا أكثر عالمية ونيوكلاسيكية في مسرح كورت في ويمار للتأكيد على دور المسرح في توعية الأمة. فكما دعا جوته إلى "إيقاظ الوعي الذاتي للأمة"، اقترح شيللر أن:

تتضمن مسرحياتنا تيارًا رئيسيًا واحدًا ويتفق شعراؤنا على تكوين اتحاد يعمل على تحقيق هدف نهائي. باختصار، يجب أن نملك مسرحًا قوميًا من أجل أن نصبح أمة واحدة.

واكتسبت أفكار هيردر عن القومية الفردية رواجًا كبيرًا بعد هزيمة نابليون للألمان في جينا عام ١٨٠٦، وكما يذكر ألان فينكلكروت Alain Finkielkraut:

استعادت ألمانيا إحساسها بالوحدة بعد تفككها وبعد هزيمتها على يد فرنسا. لقد وجدت الأمة عزاءها في اكتشاف روعة ثقافاتها. ومن أجل نسيان قلة حيلتها، نقلت مشاعرها إلى كل شيء تيوتوني Teutonic (ألماني قديم) ورفضت القيم الفرنسية العالمية من أجل وجود ألمانيا.

شهدت بدايات القرن التاسع عشر نهضة الحركة الرومانسية الجديدة في هيدلبرج وبرلين ودريسدن ، والتي أكدت التاريخ الألماني والأغاني الشعبية والشعر الشعبي الألماني وعلم التاريخ المقارن. وقام أكيم فون أرنيم Achim von Arnim وكليمنس برنتانو Clemens Brentano بنشر مجموعة من الأغاني الشعبية. وقام الأَخَوان جريم Grimm Brother بجمع القصص الشعبية الشهيرة. بالإضافة إلى مجموعة الفلسفة القومية ليوهان جوتليب فيشته Johann Gottlieb Fichte بعنوان : *خطاب لأمة ألمانيا Address to the German Nation* عام ١٨٠٧، وبدأ كليست Kleist في إصدار جريدته القومية "أخبار المساء" Evening News في برلين ، بالإضافة إلى جمعية للحث على دراما التاريخ الألماني. ضمت الجمعية فيشته وبرنتانو وأرنيم وغيرهم، كما كتب

كليست قصة معركة هارنمان *Hernmann's battle* مستغلاً الروح الوطنية التي كانت سائدة في هذا الوقت.

وقد أثرت الحركة الرومانسية الألمانية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر على الحركة الأدبية والإنتاج المسرحي في أوروبا كما يشير مارفن كارلسون. يظهر ذلك في أعمال أوهلنشلاجر Oehlenschläger في الدنمارك، وفيكتور هوجو في فرنسا ، وكيسفالودي Kisfaludy ، وكاتونا Katona في المجر ، وبوشكين Pushkin في روسيا ، وألفييري Alfieri ومانزوني Manzoni، ونيكوليني Niccolini في إيطاليا ، وكيفي Kivi في فنلندا وييتس في إيرلندا. فقد كتب أوهلنشلاجر مسرحيته *هاكان يارل Hakan Jarl* تأثرًا بفيشته في برلين والذي يدعو لأفكار هيردر في "تمسك كل أمة بضرورة التعبير عن الدراما القومية الخاصة بها. فالقومية تُعد ازدهارًا للشعر".

كما أصبحت الأوبرا والقصائد السيمفونية وسيلة قوية للحركة الرومانسية القومية. ففي ألمانيا ، اتبع إ. ت. أ. هوفمان E.T.A. Hoffmann أسلوب استخدام القصص الشعبية في القرن الثامن عشر، وقدم هذه القصص في الأوبرا ثم اتبع نفس الاتجاه كارل ماريا فون فيبر Carl Maria von Weber عام ١٨٢١، فقد أكد فيبر إمكانية تقديم شخصيات تانهاوزرTannhäuser الأسطورية في عمل أوبرالي. بالإضافة إلى قيام فرانز لِسّتّ Franz Liszt بتطوير أسلوب تأليف السيمفونية أو القصائد الإيقاعية التي تستخدم أنواعًا فنية أخرى (كالقصيدة أو المسرحية أو القصة أو اللوحات الفنية) كمصدر للوحي وإنتاج عمل موسيقي منها. واستخدم ليزت الأساطير الألمانية مثل فاوست

والخرافات الإغريقية كمصادر لعمله الفني وكحافز لمؤلفي القومية الرومانسية مثل سميتانا Smetana وسيبليوس Sibelius لتطبيقها في أعمالها المحلية. كما ألف فرانز شوبرت Franz Schubert أغاني طويلة للقصائد الرومانسية الألمانية؛ خاصة قصائد ڤيلهيلم مولر Wilhelm Müller.

واهتم ڤاجنر بتطوير فكرة العمل الفني الخالص التي تستخدم الأساطير الشعبية في موضوعاتها. فعكس مؤلفي الأوبرا الآخرين، كتب ڤاجنر أعماله الأوبرالية لعرض الفلكلور الألماني والشعر التقليدي مثل *الهولندى الطائر The Flying Dutchman* وغيرها، كما قدم معالم ألمانيا الجغرافية مثل الريف في أشهر أربعة أعمال أوبرالية له. وقد استعان ڤاجنر بآراء هيردر في قوله: "تقع على مؤلف الأوبرا مسئولية استحضار روح الشعر في عرضه لأساطير العصور القديمة". كما نصح الفنانين بالتركيز على القصص الخرافية في عصر ما قبل المسيحية لأن المسيحية أضعفت القيم الروحية الأصلية الشائعة: "بعد اعتناق الديانة المسيحية، فَقَد الفلكلور الفهم الحقيقي للأساطير الأصلية". واشتهر ڤاجنر بمعاداته للسامية ومفهوم النقاء العنصري وسمو السلالة الآرية، ولذلك أيد بشدة الاتجاه القومي (والأنانية): "أنا ألماني حتى النخاع، وأنا روح الألمان. وأعمالي الفنية الساحرة لا تُقارن". كما أنشأ مسرح المهرجان في بيروث لتقديم أعماله بمساعدة ملك بافاريا لودڤيج الثاني King Ludwig II ونال التاج الفضي بعد افتتاح المسرح عام ١٨٧٦.

وألف فيردي في إيطاليا أعمالاً أوبرالية عن خمس مسرحيات لشيللر تتميز بمشاعر وطنية قوية. كما قدم ڤيردي أوبرا نابوكو *Nabucco* عام ١٨٤٢ مصورًا

رغبة شعب إيطاليا في الاتحاد والإطاحة بحكم النمسا. بالإضافة إلى كورال "Va Pensiero " التي غنى فيها اليهود للتحرر من الأسر البابلي قائلين: "بلادي الجميلة الضائعة" ، والتي كان البطل فيها الشعب المقهور بأكمله وليس بطلاً وحيدًا. وكما يذكر تشارلز أوزبورن : "وجود هذا الكورال في الأوبرا التي تتحدث عن موضوع يتعلق بالإنجيل يجعل فيردي فنانًايدعو إلى وحدة إيطاليا فيما يسمى بحركة Risorgimento". وبعد تقديمه لأعمال تعتمد على موضوعات مسرحيات شكسبير مثل: *الملك لير وماكبث* ، تحفز فيردي لتقديم الموضوعات القومية الخاصة بالشعر الإيطالي چوسيبى چوستى Giuseppe Giusti الذي دفعه إلى التعبير عن "الأحزان التي تملأ الإيطاليين والتي تملأ شعبًا يبحث عن مصير أفضل". فكتب فيردي أوبرا معركة لينيانو *La Battaglia di Legnano* معارضًا لثورة ١٨٤٨ وتقدم أهل ميلانو في مناهضة حكم النمسا ، كما عبر فيها عن هزيمة ملك ألمانيا بارباروسا King Barbarossa في القرن الثاني عشر على يد مدن إيطاليا التابعة لرابطة لومباردى. كما قدم فيردي أعمالاً عن مسرحيات فيكتور هوجو المعارضة للحكم الملكي والتي تتحدث إحداها عن فضيحة أخلاقية لأحد الملوك ؛ مما أدى إلى حظرها في فرنسا بعد أول عرض لها في عام ١٨٣٢ وخضوعها لرقابة السلطات النمساوية. ثم تم السماح بعرضها بعد ذلك بعد إجراء بعض التعديلات وتغيير الاسم لتجنب تعرضها للرقابة ، وحققت بعد ذلك نجاحًا كبيرًا في مختلف المسارح الإيطالية.

وبالمثل ، استشهد سميتانا في بوهيميا بالأساطير الشعبية التي تتحدث عن أصول الدولة في أوبرا *ليبيوز Libuse* ، كما استعان بالشخصيات التاريخية

التشيكية في أوبرا *داليبور* *Dalibor* والشخصيات الشعبية في أوبرا *العروس البديلة* *The Bartered Bride* . ورغم أن سميتانا تناول الأغاني الشعبية فقط دون الاقتباس منها، كانت الموسيقى التي يقدمها تبدو مغلفة بالموسيقى الشعبية. وكما يذكر هارولد شوينبرج أن سميتانا قدم "موسيقى البولكا البوهيمية وغيرها من أنواع الموسيقى الراقصة رغم أنه لم يقتبسها مباشرة، فقد اخترع كل ألحانها. والأوبرا التي قدمها مُطعَّمة بروح بوهيميا لدرجة يصعب تصديقها. ولكن سميتانا كان فخورًا بقدرته على عدم الاقتباس من الأغاني والموسيقى الشعبية مباشرة" . ولقد امتلأت أعمال سميتانا الأوبرالية بالروح الوطنية التي ظهرت بشكل واضح في القصائد السيمفونية مثل *بلادي* *My Country* التي تحدث فيها عن النهر الذي يجري خلال مدينة براغ. ثم ظهر بعد سميتانا من اتبع نفس أسلوبه مثل دفورجاك Dvorák الذي ألف أوبرا *روسالكا* *Rusalka* عن أسطورة *أوندين* *Undine* ، وقد كتب عنه سكونبرج "معظم ألحانه تقريبًا وطنية. وكان في قمته عندما تحدث عن بلد نشأته وحبه لها. فهو يشبه سميتانا في استخدامه للموضوعات الشعبية والفلكلورية لتقديم موضوعات وطنية" .

وفي فنلندا ، اتبع سبيليوس نموذج واجنر في تقديم أوبرا تعتمد على الأساطير القومية الشعبية. واستعان بأسطورة كارلين Karelian في تأليف أوبرا كاملة بعنوان : *بناء القارب* *The Building of the Boat* . ولكن بعد قيامه برحلة إلى ميونخ وبيروث لمشاهدة أعمال واجنر حتى يستلهم منها موضوعاته، شعر سبيليوس باليأس من قدرته على منافسة نجاح واجنر. ولكنه استعان ببطل كاليفالا لتقديم مجموعة من القصائد بعنوان: (متتابعة ليمنكاينين)

Lemminkäinen Suite. كما قام بإعادة تسمية مقدمة *بناء القارب* لتصبح بجعة تيونيلا *The Swan of Tuonela* (ربما لاستحضار صورة الطائر المستخدمة في أعمال فاجنر).

وفي حالات كثيرة، تم بناء مسارح قومية لتقوية أهداف الحركة الثقافية القومية. فهناك على سبيل المثال، المسارح القومية الألمانية في هامبُرّج ومانهايم (التي عمل بها ليسينج وشيللر) والمسرح النرويجي في بيرجن والمسرح القومي في براغ والمسرح القومي الفنلندي في هلسينكي ومسرح آبي في دابلن. واهتمت هذه المسارح بالتعبير عن الحركة القومية الثقافية ؛ فأصبحت علامات بارزة للتعبير عن الهوية القومية. وكما يقول مارفن كالفن:

> **اهتمت المجموعات القومية في عصر ما بعد الرومانسية باستخدام الدراما كأداة فعالة لتنبيه الشعب بميراثه الشعبي والحث على الاهتمام بالهوية القومية الحرية القومية ، في مقابل تأثير السيطرة الثقافية والسياسية الخارجية.**

وفي كتاب *المجتمعات الخيالية Imagined Communities* أكد بيندكت أندرسون على مفهوم "التنبيه" وأهميته في حث الشعب على الاهتمام بالهوية القومية "الطبيعية". ولذلك ظهر هذا المفهوم في الدراما القومية والمسارح القومية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتقوية مفهوم الهوية القومية.

لعبت المسارح القومية دورًا هامًا في بناء هوية قومية متميزة وتأكيد الإنجازات الثقافية التي حققتها الأمم. وفي عام ١٧٩٣، طالب الوطني التشيكي بروكوب

سيديفي Prokop Sedivy بإنشاء مسرح تشيكي مستقل يعمل على توحيد الأمة. وبعد ثورة ١٨٤٨ تكونت لجنة برئاسة فرانتيسك پلاكي Palacky Frantisck ، وقامت بنشر *إعلان Announcement* لتوضيح أهدافها واتجاهها لبناء مسرح قومي والعمل على تحقيق استقلال سياسي: "سيصبح مسرحنا القومي أثرًا تاريخيًا يعبر عن حقوقنا الدستورية". ولكن استغرق الأمر ثلاثين عامًا أخرى كي يتم بناء هذا المسرح. وبعد بناء أُولِي بول Ole Bull للمسرح القومي في بيرجن بالنرويج، شعر النقاد أنه بُني في المكان الخطأ. فقد أشار بورنستيرن بورينسن Bjørnstjerne Bjørnson إلى أنه كان من الأفضل إنشاء المسرح القومي في العاصمة كريستيانا (أوسلو بعد ذلك). ثم قدم فاجنر اقتراحًا ببناء مسرح قومي في دريسدن يعمل كمؤسسة ديمقراطية حيث يتم اختيار المدير فيه بالانتخاب ، ولكن لم يلق اقتراحه القبول. وبعض الدول مثل فنلندا وإيرلندا لم يكن لديها تاريخ درامي قبل بدء الحركة الوطنية فيها. فأول عمل درامي فنلندي تم تقديمه عام ١٨٦٩ وأول دراما إيرلندية بدأت كتابتها في أوائل القرن العشرين. وقد استغلت شركات المسرح القومي في إيرلندا وفنلندا المسرح لتقديم مفهوم الهوية القومية من أجل تحقيق الاستقلال القومي عن سيطرة الثقافة الأجنبية.

وفكرة بناء مسرح قومي كانت وسيلة لنشر أفكار الحركة القومية. ففي بوهيميا وفنلندا تم جمع الأموال من السكان لبناء المسرح، وبذلك يصبح المسرح ملكًا عامًا لكل الشعب (وحتى وإن كان ذلك إحساسًا فقط وليس بنص القانون). وتم الاحتفال بوضع حجر الأساس لمسرح براغ القومي ، في الوقت الذي ظهر فيه الاحتجاج الوطني على الاتفاق بين النمسا والمجر (الذي يمنح المجر وضعًا

خاصًا). وبعد الانتهاء من بناء المسرح بعد عشرين عامًا، شعر الجمهور بهذه الملكية عندما شاهد ستارة الافتتاح المزينة بمشاهد جمع الأموال لبناء المسرح. كما ظهرت صور "للفنانين والحِرَفيِّين" و"الأحجار التي استُخدمت في بناء المسرح". فقد تم أخذ هذه الأحجار من "أماكن مقدسة في الأساطير القومية التشيكية". وفي مقدمة المسرح يظهر شعار "الدولة مِلْك نفسها"، وفي الردهة الرئيسية تظهر لوحة ثلاثية تعبر عن "العصر الذهبي للفن" و"تراجع الفن" و"نهضة الفن" (من المثير أنه كان هناك لوحة أخرى تم الاعتراض عليها باعتبارها تحقيرًا للدولة ؛ حيث تظهر فيها صورة إله وثني تشيكي على شكل رأس كلب). وفي افتتاح المسرح عام ١٨٨١، وفي إعادة افتتاحه بعد ذلك بعامين تم عرض أوبرا سميتانا القومية ليبيوز.

وفي فنلندا، وكاستجابة لإعلان فبراير ١٨٩٩، الذي هدد الدولة بسياسة روسية، انتهز الوطنيون الفرصة لتأكيد استقلالهم الثقافي عن طريق بناء معبد جرانيت بالقرب من وسط هلسينكى. وتم جمع الأموال لهذا الغرض القومي وتم الاحتفال بوضع حجر الأساس في عام ١٩٠٠ وسط ثلاثة أيام من الغناء قامت بتنظيمها جمعية فينومانيك للتعليم الشعبي Fennomanic Society of Popular Education. وتم افتتاح صرح ثقافي جديد في ١٩٠٢ أثناء الاحتفال المئوي بميلاد لونروت للارتقاء بالحس الفنلندي لتحقيق إنجازات ثقافية ، وربط المسرح الجديد بالثقافة الفنلندية القديمة والكاليفالا في مناسبة رمزية. ولأن تمثال لونروت لم يصل في موعده من فرنسا نتيجة لسوء الأحوال الجوية، كان يجب الانتهاء من بناء المسرح للاحتفال بذكرى ميلاد لونروت. ولذلك بذل العاملون

جهدًا مضاعفًا للانتهاء من بناء المسرح في الوقت المناسب ، رغم جهود الحكومة الروسية في تأخير موعد افتتاح المسرح.

وبالطبع كانت قائمة المدعوين من أهم عناصر الافتتاح ، وكان أمرًا طبيعيًا أن تتم دعوة ضباط من الحكومة الروسية (الذي ساعد بعضهم في جمع الأموال لبناء المسرح). ولكن نظرًا للوضع السياسي في ذلك الوقت، هدد السياسيون الفنلنديون بالقيام بمظاهرات وإفساد الاحتفال إذا ما تمت دعوة الضباط الروس. ولذلك لجأ مُنظِّمو الاحتفال إلى إقامة حفلين في نفس المساء واستمر الاحتفال لمدة خمسة أيام. وتضمن الحفل عرض مسرحية ليا Lea وكاليڤالا جديدة تتحدث عن القهر الروسي بعنوان : *زفاف الشمال* *The Northland Wedding* والتي منعتها الرقابة. كما تضمَّن الحفل أغاني وطنية وجزءًا من سبيليوس يعتمد على الأغنية السابعة والأربعين من كاليڤالا والتي تتنبأ بقدوم سلالة جديدة من الأبطال الفنلنديين. والجمعية الأدبية الفنلندية The Finnish Literary Societyتوضح أنه:

> **في كل البلاد المتحضرة يُعد المسرح القومي أقوى وسيلة عرض للشعر الوطني واستخدام اللغة الفنية، ولذلك يُعد المسرح الفنلندي أهم انتصار في هذا الاتجاه، والذي أثر في لونروت بشكل كبير.**

ومن أهم عناصر المسرح القومي الهوية اللغوية. ففي براغ ، قدم المسرح الأعمال الأوبرالية والمسرحيات باللغة التشيكية للتغلب على الاعتماد على الثقافة الألمانية. وفي النرويج ، قدم المسرح القومي ببرجن اللغة النرويجية للتغلب على

سيطرة اللغة الدنماركية (والسويدية). وفي المسرح الفنلندي، رغم تفضيل بعض الوطنيين لنوعين من المسرح القومي، أحدهما سويدي والآخر فنلندي، اعترض آخرون على هذا الوضع نظرًا لاهتمامهم بتأكيد أهمية إنتاج مسرح باللغة الفنلندية. ولكن الوضع كان أكثر تعقيدًا في إيرلندا ، حيث أصبحت اللغة الإيرلندية أداة قوية في أيدي الوطنيين بعد أن تم إلغاؤها تقريبًا أثناء الحكم البريطاني. وقدمت المسرحيات التي عُرضت باللغة الإيرلندية، مثل *التواء الحبل* *The Twisting of the Rope* لدوجلاس هايد Douglas Hyid والتي قُدمت على المسرح الأدبي الإيرلندي عام ١٩٠١، تعبيرات واضحة عن الهوية الإيرلندية المتميزة وحثت على المشاعر الوطنية القومية. بالإضافة إلى تقديم الممثلين الإيرلنديين لعروضهم في شركة المستقبل باللغتين الإيرلندية والإنجليزية. ولكن بالمقارنة بغيرها من المدن لم يستطع الكثيرون من الوطنيين الأيرلنديين السيطرة على اللغة الأيرلندية التي تتحدث بها الأقلية. ولذلك تم استخدام لغة وسط تجمع بين اللغة الإنجليزية والإيرلندية في الأعمال الدرامية مثل أعمال ج.م. سينج J.M. Synge الذي مزج بين اللغة الأيرلندية وترجمة تعبيراتها إلى الإنجليزية. وكما يقول ديكلان كبيرد Declan Kiberd رأى سينج أن اللغة الإيرلندية غير الإقليمية يمكن أن تضفي صفة غير إقليمية على اللغة الإنجليزية". كما أدى استخدام هذه اللغة الوسط إلى رواج المسرحيات الإيرلندية وقدرة مسرح آبي على التجول داخل إيرلندا وخارجها ؛ خاصة في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية.

كما صاحَب بناء مسرح قومي مدرسة التمثيل التي يمكن أن تعلم الممثلين طرق النطق الصحيح. ففي بعض الدول التي تزال اللغة القومية بها غير مستخدمة في

الثقافات العالية (مثل التشيكية والمجرية والفنلندية)، تم الاهتمام بالنطق الصحيح لهذه اللغات في المسارح القومية وأصبحت سمة مميزة للجمهور ومادة مثيرة للنقاد. وفي المجر ، عين البرلمان أكاديمية العلوم لإنشاء المسرح القومي كجزء من عملها. وفي ألمانيا، أصبح مفهوم (لغة المسرح) دليلاً على النطق الصحيح الذي يساعد على تنمية اللغة الألمانية.

واهتم الوطنيون بشكل كبير بمجموعة المسرحيات التي يقدمها كل مسرح. فكان المبدأ الوطني هو أن يتم تقديم مسرحيات عن شخصيات تاريخية أو أسطورية ساهمت في بناء الأمة أو تحريرها ، أو لتقديم مبادئ القومية مثل قصة ڤيلهيلم في سويسرا (وألمانيا) وچان دارك في فرنسا *وليبيوز* في بوهيميا و*Boris Godunov* في روسيا وكاثلين فى هوليهان *Cathleen Ni Houlihan* في إيرلندا. وكانت الشخصيات الوطنية في بلد ما تقدم في بلاد أخرى. فمثلاً تم تقديم چان دارك في دول أخرى غير فرنسا، كما تم تقديم مسرحية سكيلر *فتاة أورليانز* *The Maid of Orleans* كأساس لأوبرا ڤيردي فتاة أركو *Giovanna d'Arco* بتقدير من إيطاليا لما تحمله من قيم وطنية. وعندما تم تقديم الأوبرا في پاليرمو، تدخلت الشرطة لتقسيم العرض الموسيقي إلى عدد من النصوص الأوبرالية.

وتضمنت مجموعة المسرحيات تقديم شخصيات فلكلورية وأسطورية مثل القصائد الملحمية النرويجية والألمانية في سكاندناڤيا وألمانيا. كما قدمت الدراما شخصيات غير بطولية ؛ مما أدى إلى تعرضها لجدل كبير في بداية عرضها (مثل بعض مسرحيات إبسن وسينج وألكسيس كيفي). ثم تم تصحيح هذه

المسرحيات بتقديم هذه الشخصيات التي تتصف بسوء الخلق والتشرد كشخصيات وطنية. وفي بعض الأحيان كان يتم حذف بعض المقاطع من هذه المسرحيات نظرًا لطبيعتها الجدلية، مثل الفصل الرابع من مسرحية بير جينت *Peer Gynt* (التي هاجم فيها إبسن الوطنيين النرويجيين الذين يهدفون لتنقية اللغة النرويجية من التأثيرات الأجنبية).

ورغم رغبة مخرجي المسرح في تقديم الكلاسيكيات الأجنبية مع الدراما المحلية، خاطر هؤلاء بالإساءة للوطنيين الذين اهتموا بتعزيز تميز الثقافة القومية. وتأثرا بقول هيردر وهانز ساش في نهاية مسرحية ڤاجنر بعنوان المُغَنِّى الرئيسى *Die Meistersinger* "الفن الألماني المقدس"، حاول العديد من الفنانين الناشئين في فنلندا إنتاج فن مسرحي فنلندي مقدس. وانتشر أسلوب اقتباس صور من *كاليڤالا* في الدراما وعروض مسرح التابلوهات الحية tableau vivant (والعديد من هذه العروض تتضمن موسيقى سيبيليوس) وحفلات موسيقية ولوحات فنية لأكسيلي جالن - كاليلا Akseli Gallen-Kallela وقد كتب مؤلف الدراما الفنلندي كاسيمير لينو Kasimir Leino مقالاً بعنوان : "الفن الفردي وإمكانية تقديم أسلوب مسرحي فنلندي" انتقادا للمخرج الفنلندي بيرجبوم Bergbom لتقليده الأسلوب الأجنبي، كما دعا إلى إنتاج فن مسرحي قومي ينبع من عناصر محلية. وبالمثل ، اتهم الوطنيون بإيرلندا ييتس بتأثره بشكل مبالَغ بواجنر والمسرح الياباني.

وبنهاية القرن، أصبحت موضوعات السلالات والذاكرة التاريخية والأسطورية والدين واللغة من الموضوعات الهامة لشرح الهوية الجماعية للشعب الإيرلندي. وفي عام ١٨٩٩ ، تساءل چون إيجلينتون John Eglinton عن المكان الذي يمكن أن يبحث فيه كاتب الدراما عن "الدراما القومية... فهل يبحث عنها في الأساطير

الإيرلندية أم في حياة القرية والفلكلور أم في التاريخ الإيرلندي أم في الحياة بأكملها كما يراها هو؟". واقترح إيجلينتون أن يتبع كاتب الدراما نفس طريق الإغريق والألمان:

> تضمنت الأساطير الإيرلندية القديمة مواقف وشخصيات تتناسب دراميًا مع التراجيديا الإغريقية. ومن الواضح أنه إذا كانت التقاليد السلتية ستصبح ذات تأثير فعال في مستقبل الأدب الإيرلندي، فيجب أن نذهب نحن إلى هذه التقاليد لا أن نتوقع أنها ستأتي إلينا. ولذلك لابد من دراستها كما يجب والسماح لها بإحداث هذا التأثير المفترض أن تحدثه. فهذا الاهتمام بالفلكلور والآثار في إيرلندا يشبه اهتمام الأدب الألماني بكتابات (يوهان جوتفريد *Johann Gottfrie*) وهيردر وغيرهما.

وأدرك ييتس وغيره تأثير المسرح على الحركة القومية، فبحثوا عن الرموز المناسبة لهوية قومية جديدة. وفي خطابه لجيلبرت مَرِي Gilbert Murray (مقترحا إنتاج نسخة من الملك أوديب أو أوديب ملكًا Oedipus Rex)، كتب ييتس:"لا يعرف المرء هنا متى سيؤثر في عقل جيل بأكمله. فالدولة مازالت في بداية إنتاجها الإبداعي ويؤثر فيها كل إسهام قوي". كما دان ييتس بالفضل لأفكار الوطنيين النرويجيين والألمان:"يجب أن تجد الحركة القومية الطريق مثلما وجدته الحركة القومية في النرويج في اللغة والتاريخ". ومن أجل إيجاد مسرح أدبي إيرلندي، أكد منظمو المسارح على تقديم صورة جديدة للشخصية الإيرلندية تعارض شخصية المهرج الايرلندي التقليدية التي أوجدها المسرح الإنجليزي:"سنوضح أن ايرلندا ليست موطنا للتهريج والمشاعر التافهة كما كان يقدم من قبل. فأيرلندا موطن المثالية القديمة. وكلنا ثقة في دعم الشعب

الإيرلندي لنا، فهو قد ضجر من تقديمه بشكل سيئ". ولكن لم يكن ييتس مقتنعًا بفكرة تقديم المشاعر الوطنية فقط بل استخدم خطبًا سياسية في أعماله المسرحية ، رغم أنه استخدم صورًا مسرحية تتعارض مع هذه الخطب.

وكنتيجة للحركة الرومانسية في ألمانيا، اهتمت المسارح القومية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية والريفية من أجل تقديم بطل قومي يساعد على التعريف بشخصية الأمة "الناهضة". كما أزال الوطنيون الثقافيون الحدود بين الفلكلور والتاريخ مثلما اهتم وطنيو فنلندا بشخصيات كاليڤالا كشخصيات تاريخية. فقام وطنيو إيرلندا باستخدام الفلكلور لإيجاد أسطورة قومية عن التاريخ الأيرلندي القديم الذي يميزهم عن المحتلين الإنجليز. وفي بوهيميا ، أصبحت القصص الأسطورية والخرافية عن أصول الأسرة الملكية التشيكية الموضوع الرئيسى للمسرحيات والأعمال الأوبرالية. كما ساهمت المسرحيات التي تتناول أبطال الفلكلور في توثيق الثقافة الفلكلورية والشعبية وبناء تاريخ بديل لذلك الذي فرضته الثقافة المسيطرة. وأصبحت هذه الشخصيات مصدرًا هامًا لتأكيد مفهوم الهوية القومية. وبينما اهتم ڤاجنر باستعراض نِبلو نْجنْليدْ *Nibelungenlied*، استخدم كتاب الدراما الفنلنديون *كاليڤالا* والكتاب الإيرلنديون المادة المسرحية فى "تين" *Táin*. وكتب ييتس مجموعة من المسرحيات عن كوشولين ، منها تراجيديا *على شاطئ بيل On Baile Strand* ، كما تناول أعمال واجنر وابسن *والكاليفالا* .
وفي تقييم هاتشينسون يعد ييتس باحثا عن حقيقة رمزية قوية من خلال تكامل الفنون من شعر وموسيقى وديكور مسرحي وملابس واضاءة، كما فعل واجنر في أعماله الدرامية الموسيقية. فييتس يرى المسرح الإيرلندي مكانًا مقدسًا يتم فيه

تقديم مجموعة منتقاة من المسرحيات التي تعتمد على الأساطير الايرلندية عن البطل المحارب كوشولين الذي يمكنه عرض النموذج الإيرلندي للوعي القومي.

قدم ييتس، بالاشتراك مع ليدي جريجوري، في مسرحيته كاثرين فى هوليهان *Cathleen Ni Houlihan* عام ١٩٠٢ نموذجًا قوميًا تاريخيًا رغم كونه خرافيًا. وكانت الأحداث تدور في عام ١٧٩٨ أثناء التمرد الذي قاده ولف تون Wolfe Tone دون الاهتمام برسم شخصية القائد الرجل. فقد قدم بدلاً منه شخصية خرافية للأم إيرلندا التي تدعو أبناءها للحرب من أجل بلادهم وتحدث الجمهور عن أهمية الجهاد من أجل الحصول على الاستقلال. وهي تتحدث إلى الجمهور مستعينة بالصور الاستعارية مثل قولها: "يوجد الكثير من الغرباء في المنزل" وأن "حقولها الأربعة الخضراء الجميلة" تم أخذها منها (إشارةً إلى المقاطعات الأربع لإيرلندا). كما تظهر وهي تقنع شابًا مقبلاً على الزواج بالذهاب معها للجهاد من أجل الدولة فتقول: "ذوو البشرة النضرة ستصبح بشرتهم شاحبة من أجلي، وسيظنون أنهم تلقوا أجرًا مناسبًا في مقابل ذلك. سوف يتذكرهم الشعب للأبد ويظلون أحياءً للأبد ويتكلمون للأبد وسيسمعهم الشعب للأبد". دُمجت هذه الصورة القومية التاريخي بالخرافي، فهي تأريخ للخرافة وتحويل للتاريخ إلى خرافة. فقد حولت مود جون Maud Gonne الشخصية التي أدتها إلى شبح، فهي لم تكن معروفة كممثلة ولكنها كانت مشهورة بكونها قائدة وطنية وواحدة من المعارضين للحكم البريطاني.

وكما ذكرت، عرضت المسارح القومية الأوروبية التقاليد الشعبية والشعر الفلكلوري كما وضح الفيلسوف الألماني هيردر. وفي العديد من الدول، كان أوائل الوطنيين الثقافيين من صفوة المجتمع ثم انضم إليهم وطنيون من الطبقة الوسطى

أو تحت الوسطى بعد انتشار الحركة القومية الثقافية. وساعد على تقوية الحركة القومية الثقافية مفهوم الهوية العامة لكل طبقات المجتمع. فكما يوضح وفاشتيل Wachtelعن الحركة القومية في الإمبراطورية النمساوية - المجرية:

الرابط الذي جعل هذه الحركات القومية متماسكة كان ثقافيًا ولغويًا أكثر منه سياسيًا. كما أن الأساس الثقافي لهذه الحركات يفسر كيف أصبح كُتّاب ومؤلفو وفنانو القرن التاسع عشر أبطالاً قوميين في شرق ووسط أوروبا. فبيتوفي *Petöfi* وميكيفيتش *Mickiewicz* وماشا *Mácha* وبريسيرن *Preseren* وسميتانا ودفورجاك اعتبرتهم الإمبراطورية النمساوية-المجرية مثل جورج واشنطون وتوماس جيفرسون في أعين الشعب.

يمكن إضافة العديد من الكتاب والمخرجين إلى هذه القائمة السابقة، حتى من تعرضوا لرفض أعمالهم في البداية. فالواقعية في عالم الأبطال الأسطوريين أو الصور الإيجابية لحياة القرية كانت تُعد ملائمة للمفاهيم الرومانسية ولكن دون المبالغة في الواقعية أو نقد المجتمع. وكما يشير مجموعة دراسات المهمشين Subaltern Studies Collective أن القومية تدَّعي تمثيلها للشعب بأكمله ؛ ولكنها في الواقع تحذف من تشاء من الشعب مثل العمال والنساء.

ولذلك استخدم الجانب القبيح من القومية، الذي يظهر في الحركة الفاشستية في الثلاثينيات، رموز الهوية القومية وأيد في القرن التاسع عشر حذف العناصر المنشقة والبديلة ومتعددة الثقافات ومتعددة السلالات من التعداد السكاني. فبعض هؤلاء، ممن ارتبط ببداية حركة المسرح القومي، انضم إلى الحركة الفاشستية ومنظمات اليمين.

وظل مفهوم الهوية القومية نتاجًا لاتجاه الوطنيين الثقافيين في القرن التاسع عشر إلى صنع الخرافة تأثرًا بأفكار هيردر والقومية الألمانية والرومانسية. وتشابهت الدول في أسلوب تحقيق هذا الاتجاه رغم اختلاف ظروفها الاجتماعية في أواخر القرن التاسع عشر. وساعدت المسارح القومية على تأكيد مفهوم الهوية القومية من خلال تقديم أنواع متعددة من الأبطال الوطنيين للجمهور ؛ حتى يعبر عن رأيه في هؤلاء الأبطال سواء بالقبول أو الرفض. وبذلك عمل المسرح كـ"استفتاء يومي عام" لتحديد وتقييم الشخصية القومية وصور الدولة.

العرض الطليعي التاريخي والقومية اليابانية

ديفيد بلجيريني

افترضت الطليعية التاريخية وجود المركزية في تاريخ الفن الغربي والنقد، وكذلك التاريخ الاجتماعي في أوروبا أثناء الحرب. ومن الأقوال المقبولة في هذا الأمر ما يذكر أن الطليعية التاريخية قد أدت إلى تحويل التصنيف الجمالي الذي يتم من خلاله إنتاج الفن وتلقّيه. وبقدر ما دمجت الطليعية بياناتها الرسمية في الأداء والعرض، قيدت تحويل تصنيف الاتجاهات والنوايا الفنية. ومن إنجازاتها الهامة التأكيد على الإنتاج الجماعي ، واستخدام الوسائل المتعددة المختلطة ، ودمج أمور الحياة اليومية وتعقيد التصنيف الجمالي للمعنى. كما أنها اهتمت بالاستجابة الإيجابية لأعمالها من خلال تضمين عنصر الصدمة والمفاجأة. ولأنها ترفض تصنيف المؤسسات الفنية، قامت بتحويل تصنيف استقبال الفن.

يرى العديد من الدارسين أن تراث الطليعية يرجع للشهرة السيئة لنوع محدد من الفنانين وليس لجهود الطليعية في تحويل الحياة الاجتماعية للفن، وكما يوضح بيرجر Bürger أن تصنيف الطليعية يرجع إلى النقد المتطرف لمفهوم الاستقلال الجمالي. فمبدأ الاستقلال الجمالي، الذي يرجع إلى كتابات عصر التنوير لكانط Kant وشيللر Schiller ، أعطى قيمة عالية لمفهوم فصل الفن عن الحياة الاجتماعية في المجتمعات البرجوازية. وقد وصل هذا المفهوم لقمته في

أواخر القرن التاسع عشر نتيجة للحركات الجمالية ؛ خاصة حركة الفن من أجل الفن. ويرى بيرجر أن الأهداف التي تربط بين هذه الحركات المنفصلة، مثل المستقبلية والدادية والسريالية والبنائية الروسية والتعبيرية، كانت القضاء على مؤسسات الفن (مثل المتاحف والأكاديميات ومعاهد النقد والتقاليد الثقافية) وعدم الفصل بين الحياة والفن. يرى بيرجر وغيره من واضعي النظريات أن الأهمية الاجتماعية والسياسية الحقيقية للطليعية التاريخية، رغم عدم قدرتها على تحقيق أهدافها، تكمن في نقد الاستقلال الجمالي وبلورة الفن بعيدًا عن الحياة الاجتماعية.

وبينما يؤكد بيرجر أن أهمية الطليعية تكمن في الأسلوب الجمالي، توجد نظرية أخرى عن الطليعية تربط أهميتها بالتوافق السياسي الاجتماعي لهذه الحركات الفنية التي ظهرت معظمها كاستجابة للظروف السياسية والاجتماعية من أجل تحقيق الأهداف الفنية لمؤسسيها. وتمت دراسة كل حركة فنية على أساس الحالة القومية للدولة التي نشأت فيها هذه الحركة سواء أثناء ازدهارها أو بعد تراجعها. فقد طورت معظم هذه الحركات الفنية الهوية "القومية" أو الاتجاهات "القومية"، مثل دراسة سياسات الحركة ، الطليعية. ورغم التنمية والتطور المتوازن تقريبًا في الشعر والفن الإيطالي والروسي، ترتبط المستقبلية بشكل روتيني بالفاشية الإيطالية، كما تُعد نموذجًا لـ"الحداثة الفاشية". وعلى الجانب الآخر، تتصف البنائية الروسية بكونها تعكس مبادئ المدينة الفاضلة (اليُوتوبيَّة) بعد الثورة والتي أصبحت متعارضة مع الستالينية (نظرية ستالين الشيوعية). وترتبط الدادية والسريالية بالشيوعية والنقابية الفوضوية نتيجة للولاء السياسي للطليعية والحملات التي تفسد البيروقراطية النازية الثقافية.

ورغم أن الإجماع على المستوى السياسي للطليعية التاريخية محير ؛ إلا أنه مؤكد بما لا يقبل الجدل فيما يخص الديكتاتورية. فالنتيجة الثانوية لدراسة الطليعية التاريخية لما يقرب من قرن ذات معيار واحد يقيس العلاقة بين الفن والسياسة. فمعارضة الطليعية للاستقلال الجماعي مهدت الطريق إلى الإنتاج الثقافي الديكتاتوري، فقد دمجت المقال الاجتماعي والجمالي مع معارضتها للفن المجرد من النتائج الاجتماعية، كما أصبح الاعتراض على المؤسسات البرجوازية للفن دليلاً على ثقافة فاشية. ويظهر هذا النموذج في روسيا وإيطاليا واليابان رغم وضوحه في ألمانيا النازية ؛ حيث انتشرت مقالات وفن الطليعية بعد ازدهار التعبيرية والدادية بسنوات. وبالمثل، سمح تمجيد المستقبلية للتكنولوجيا والقومية المفرطة بوجود سياسة التوسع العسكري في إيطاليا. كما تصاعدت المعارضة في روسيا نتيجة لهجوم الطليعية على المعتقدات والذي تمثل في اقتباس الواقعية الاجتماعية كأسلوب رسمي للفن والأدب الشيوعي.

ظهر في اليابان أثناء عصر التاشو TaishÒ (١٩١٢ - ١٩٢٦) العديد من الحركات الفنية، مثل التعبيرية والبنائية والمستقبلية والدادية والسيريالية، بالإضافة إلى الحركات الأصلية مثل حركة ماڤو Mavo وسانكا Sanka، رغم أنها ما زالت تحت الدراسات المقارنة. ورغم تشابه الأهداف الجمالية للطليعية اليابانية مع نظيرتها الأوروبية، اهتم الطليعيون اليابانيون بالظروف الاجتماعية والسياسية وبالتقاليد الفنية المميزة لها. ومن هذه المميزات التطورات التي تلت الحركة الطليعية اليابانية التي أثرت على عملية إنتاج الفن واستقباله. كما تطور مفهوم الاستقلال الجمالي في علم الجمال الياباني التقليدي وكذلك الحديث

بشكل أكبر من تطوره في أوروبا ؛ محدثًا بذلك تكافؤًا اجتماعيًا وسياسيًا متنوعًا. بالإضافة إلى أهمية العلاقة بين الطليعية وعمليات التغرب Westernization وعكسها للتوتر السياسي والاجتماعي الناتجين عن استقبال اليابان للفن الأجنبي. كما يوضح كتاب الاستبدادى لأسرة مييچى أوليجارشي Meiji Oligarchy الظروف الهامة التي سبقت ظهور الطليعية من تعايش بين النموذج الاجتماعي للفن والمفاهيم الحديثة الفردية ، بالإضافة إلى مبدأ الفن من أجل الفن. علاوة على الاتجاه للاستقلال عن الثقافة التقليدية وسيطرة الطبيعية Naturalism الناتج عن ظهور الحركة الطليعية. ظهر ذلك في المسرح الذي تأثر بتقليد العروض الطليعية وتراجُع الأشكال التقليدية.

سعى الطليعيون الأوروبيون إلى تغيير المسرح البرجوازي من خلال هدم أساليب العرض ومهاجمة مشاعر الجمهور البرجوازي ومعارضة المؤسسات الثقافية، مما يعني معارضة مبدأ التقليد مثل التشخيص النفسي وتقاليد الفن المسرحي في الميلودراما والمسرحيات رائعة الإبداع. ورغم تشابه أهداف أصحاب العروض الطليعية اليابانية، إلا أنه من المهم إدراك تلازم قمة الأداء الطليعي الياباني مع مؤسساتية Shingeki التي تُعد واقعية مقلدة. فقد كانت الطبيعية والطليعية قوتين متلازمتين في مقابل أوروبا، مما أدى إلى انقسام جيل بأكمله والذي أضفى بدوره صفة التميز والتفرد على الطليعية اليابانية.

يناقش هذا المقال التوافق السياسي والاجتماعي للطليعية اليابانية ودورها في تحويل الإنتاج الثقافي في فترة ما قبل الحرب. ويركز المقال بشكل أساسي على تحول القيم الجمالية وتأثيراتها على الإنتاج الفني واستهلاكه في سياق الحداثة

والتغرب ومفهوم التوسعية لآسيا بأكملها. ويوضح مسار الأداء الطليعي الياباني في هذه السياقات كيفية تكوين الهوية القومية في عصر تاشو وتماسك تيار القومية المفرطة في الحياة الاجتماعية والسياسية خلال فترة الحرب والعدوان العسكري. ولذلك تُعد تغيرات الأداء، الناتجة عن الحركة الطليعية وغيرها من الحركات الثقافية، قوًى وسيطة في بناء الهوية القومية والاستقلال الثقافي الياباني وفاعلية الفن الاجتماعية خلال فترة تميزت بالصراعات والتغيرات السريعة.

قام واضعو النظريات اليابانيون بتقييم ظهور الحركة الطليعية وتراجعها كأداة تنوع للفكر السياسي والاجتماعي. وكان ناكانو شيجيهارو Nakano Shigeharu من أوائل واضعي النظريات الذين تناولوا الحركة الطبيعية. فقد قام في العشرينيات من القرن التاسع عشر بالسعي لتعليم الجمهور الياباني قيم النقد الماركسي والفن الطليعي والبروليتاري وثقافة كتلة التاشو. وفي النظريات الحديثة ، قام كاراتاني كوچين Karatani Kojin بتقييم نقدي للحركة الطبيعية باعتبارها دليلاً على العلاقة "المتحولة" بين التقليدية والطليعية التي اتصف بها تاريخ التغير الثقافي في اليابان. وانطلاقًا من هذا الافتراض، تنتج مجموعة مقالات مدانة اجتماعيًا تتضمن الفردية والاستقلال الجمالي وعلاقتهما بتبعية الفرد الكونفوشيوسية للدولة التي سادت في عصر مييجي Meiji ، والإصرار على إضفاء الشرعية على الاستقلال الثقافي الياباني تعارضًا مع تأثير الصين (على الثقافة التقليدية) والغرب (على الثقافة الحديثة) ، واستمرار أشكال الثقافة التقليدية والإقطاعية في العصر الحديث. وهذه الصفات هي التي منحت الطبيعية اليابانية تميُّزها وتفرُّدها.

وأسعى هنا إلى توضيح ثلاث مناطق للربط بين الطليعية التاريخية وبناء القومية اليابانية قبل حرب الباسيفيك وبعدها ، وترجع المنطقة الأولى إلى بيروقراطية الثقافة اليابانية ودور الطليعية في هذا الاتجاه. كما أود تحليل الأهداف الجمالية والاجتماعية للحركة الطليعية وطرق استقبالها في الحياة الجمالية والجمالية المفرطة. والمنطقة الثانية التى تهتم بدرجة تشابه الإنتاج الطليعي مع الفاشية اليابانية وتأثيرها على آليات الدعاية. والمنطقة الثالثة تهتم بتقييم التحول التاريخي للحركة الطليعية وما يكشفه هذا التقييم عن العلاقة المتداخلة للفن والسياسة.

ومن الضروري أولاً قبل مناقشة هذه الموضوعات التذكير بالسياق الثقافي والاجتماعي والمسرحي السائد الذي ظهرت خلاله الحركة الطبيعية والحركات الأصلية والرافدة ، والخصائص الهامة وعلاقة الحركة الطليعية بمؤسسات المسرح الياباني الحديث الناشئ. وظهر العديد من مقاييس تصنيف الطليعية اليابانية التي نشأت من التطورات التاريخية في عصر التاشو. فكما توضح جهود البيروقراطية في عصر ميبجي لتحديث الثقافة اليابانية أن وجود الفن كمؤسسة اجتماعية كان واضحًا قبل ازدهار الجمالية والطليعية. ويتناقض ذلك مع التصنيف الغربي الذي يُرّجع هذه الظاهرة للنقد الطليعي للاستقلال الجمالي.

تم نشر مجموعة من المقالات عن فن ونظرية الفنانين التعبيريين الألمان عام ١٩١٣ (أوموكا Omuka ١٩٩٦، ٢٣). وأعار معرض دير ستيرم في برلين مجموعة من المطبوعات الخاصة بمعرض ١٩١٤ لمتحف هيبيا، وقد كان لهذا المعرض تأثيرٌ هامٌ على فناني اليابان. وقد عرض هذا المعرض أعمال ٢٦ فنانًا ينتمون للفن التعبيري ، منهم كاندينسكي Kandinsky وكوكوشكا Kokoschka وبكشتاين Pechstein وكيرتشنر Kirchne . كما عرض المتحف أعمال فناني المستقبلية التكعيبية Cubo-futurist (لينهارتوفا Linhartovà ١٩٨٦، ١٤٣). وأُقيم أول معرض لموراياما توموبوشي Murayama Tomoyoshi في ألمانيا بمعرض تواردي. وقد تعرف موراياما على فنان الدراما التعبيرية جورج كيسر Georg Kaiser وشعر ومسرحيات إيرنست تولر Ernst Toller ونظريات وإنتاج المخرج البروليتاري إيروين پسكاتور Erwin Piscator . وفي عام ١٩٢٣ ، قام موراياما بتصميم ديكور مسرحية كيسر من الصباح حتى منتصف الليل From Morn to Midnight التي قُدمت على مسرح تسوكيجي الصغير. كما قام بترجمة عدد من مسرحيات تولر وأشعاره . وتوضح تصميمات موراياما لمسرحية كيسر انجذابه إلى أسلوب تصميم الفن البنائي. كما قابل موراياما في ألمانيا مارينيتي Marinetti الذي أعطاه نسخة من الكتاب المستقبلي "بيان الحسية Manifesto of Tactilism " الذي يوضح قدرة الفن المستقبلي على استدعاء الأحاسيس الجسدية، وهو الموضوع الذي ناقشه موراياما في مقاله "البنائية والحسية Structuralism and Tactilism" (إيتاباشي .Itabashi, N.pag).

وقد أثرت التعبيرية، رغم أنها حركة فنية غير منظمة، على كُتّاب الدراما والمسرح لعدة عقود. وقد كان لإيجوشي تاكايا Eguchi Takaya دورٌ هامٌ في حركة الرقص الحديث بعد دراسته للتعبيرية الألمانية (مونرو Munroe، ١٩٢). بالإضافة إلى تجربة يامادا كوزاكو Yamada Kosaku للرقص والشعر والدراما المستوحاة من التعبيرية (أوموكا ١٩٩٦، ٢٣). كما ترجم كوبو ساكا Kubo Sakae، وهو أحد أهم كتاب المسرح في فترة ما قبل الحرب، مسرحيات تعبيرية عندما كان دارسًا للأدب الألماني بجامعة طوكيو (كين Keene ٤٦٠). ومن أشهر مسرحياته إقليم الرماد البركاني Kazait bai-chi (١٩٣٧) التي تجسد هي والعديد من أعماله الدرامية البروليتارية مسرح بسكاتور الملحمي ، مثل استخدام المواد الفنية والموسيقى والراوي والتصوير التحليلي للشخصية الحديثة.

وترجم موري أوجاي Mori Ògai أول بيان للمستقبلية لمارينيتي عام ١٩١٠ بعد شهور قليلة من نشره في إيطاليا. ومن الغريب أن هذه الترجمة تم نشرها في مجلة سوبارو التي تهتم بحركة الفن من أجل الفن (أوموكا ١٩٩٦، ٢٠). وفي عام ١٩١٢ ، أرسل مارينيتي معلومات قيّمة عن الحركة المستقبلية إلى كيمورا سوهاتشي Kimura Sohachi ويوريو يوجيرو Uryu YojirÒ وصور لمجموعة من الأعمال الفنية (أسانو Asano ، ٥٢) . وفي عام ١٩١٤ ، أطلق ساتو كيوچي Sato Kyuji ، أحد المديرين في متحف هيبيا، على نفسه لقب "فوتشيواريس" fuchiwaris " وقدم تجربته في الأداء المستقبلي (أوموكا ١٩٩٥، ٢٥). وفي عام ١٩٢٠ ، قدم الفنان الروسي ديفيد بيرليوك David Burliuk أكثر من خمسمائة عمل فني لفناني التعبيرية والمستقبلية والتكعيبية ؛ مما ساهم في تنمية مؤسسة

الفن المستقبلي التي كانت قد تم إنشاؤها حديثًا. وفيما بين عامَىّ ١٩٢٠، ١٩٢٢، قدم بيرليوك عددًا من الأعمال الرائعة التي جذبت الفنانين والمسرحيين والنقاد. كما أنه قدم "أول معرض للوحات الروسية في اليابان" الذي ضم العديد من الأعمال الطبيعية التي ظهرت في المجلات فقط (أوموكا ١٩٨٥، ١١٢). كما قام في جامعة طوكيو بتصرف ينتمي إلى الحركة المستقبلية عندما قام بنثر الحبر على جدران قاعة المحاضرات (أوموكا ١٩٩٦، ١١٩). وزار اليابان في تلك الفترة أيضًا أحد الفنانين الروسيين المتميزين وهو ڤارڤارا بوبنوڤا Varvara Bubnova الذي نشر فور وصوله مقالتين عن تطور فن ما بعد الثورة (أوموكا ١٩٨٦، ١١٤).

وزاد الاهتمام بالأداء المستقبلي عام ١٩٢١ مع نشر ترجمة كانبارا تي Kanbara Tai لعرض مارينيتي *العرائس الكهربية* Poupées Electriques ومقالتين عن أحداث العرض المستقبلي. وفي عام ١٩٢٣ ، نشر كانبارا مقالتين أخريين عن المسرح المستقبلي وترجمة لمؤلفات مارينيتي "المسرح المستقبلي الصناعي" و"مسرح الفوريه". وفي أحد هذه المقالات ذكر كانبارا أن توجو سيچي Tògò Seiji اشترك في عرض مستقبلي في بولونيا عام ١٩٢٢ (لاني Lanne ، ٣٩٠).

وبالنسبة للحركة الدادية ، فقد قُدمت في مقالة مجهولة عن كورت شڤيترز Kurt Schwitters في جريدة مانشوهو Manchòho عام ١٩٢٠ ، وأول معلومات تفصيلية عن هذه الحركة تم نشرها في مقالتين في طبعة الخامس عشر من أغسطس عام ١٩٢٠ من جريدة يوروزوشوهو Yorozuchòhò ؛ اهتمت الأولى بتقديم ملخص لعرض "أنتبرين" M.Antipyrine لتريستان زارا Tristan Tzara والمقالة الثانية اهتمت بالإشارة إلى "البيان الأول للدادية". ورغم وضوح هاتين

المقالتين، إلا أنهما تعطيان انطباعًا بطبيعة الدادية باعتبارها نوعًا من "البلشفية (الرأسمالية الشيوعية)" الرمزية في الفن (لينهارتوفا ١٩٨٧، ٣٤).

ورغم كون الدادية، مثل التعبيرية، حركة غير منظمة، إلا أنها أثرت بشكل كبير على الشعر لدرجة أن فترة العشرينيات كان يُطلق عليها "عصر الدادية" (كو Ko : ٤). واتبعت الدادية طريقين للتطور يعكسان طرق الغرب ، وهما: التجربة الرسمية للحركة في زيورخ ، والنشاط السياسي لشعب برلين. ومن أشهر شعراء الدادية تاكاهاشي شينكيشي Takahashi Shinkichi والذي قدم الطريق الأول للتطور من خلال استخدام اللغة الترابطية (لينهارتوفا ١٩٨٧، ٣٧). وارتبط الشعراء الآخرون بالمجلة الأدبية الفوضوية أحمر وأسود Red and Black. واعتبر أونشي تيروتاك Onchi Terutake ، الناقد الأدبي الماركسي، نفسه من شعراء الدادية. وقام بنشر مجلته داديس Dadais (١٩٢٥). كما هاجم أعمال تاكاهاشي واعتبرها "الأحاسيس المتقلبة للطبقة الوسطى" ، وهو اتهام يوضح نظرة نقاد الدادية الأوروبيين للتعبيرية (كو : ١٠٥-٦).

وتُعد السريالية من أكثر الحركات الطليعية الغربية استمرارًا ؛ نظرًا لأهميتها البالغة في فترة ما بعد الحرب. وقد ظهر "أول بيان للسريالية" في بريطانيا عام ١٩٢٤ ، وتم تقديمه في العمل الأدبي المسرحي علم الجمال الأدبي Bungei Ianbi عام ١٩٢٥ . وشهدت الثلاثينيات ظهور السيريالية في الفنون المرئية خاصة بعد أن نشر الشاعر الملقب بالسريالي، تاكيجوشي شوزو Takiguchi Shûzò ترجمة كتاب السريالية والرسام Surrealism and the Painter . كما

قام فوكوزاوا إيتشيرو Fukuzawa Ichirò ، والذي أصبح بعد ذلك أول رسام سريالي، بدراسة السريالية في باريس عندما كانت مركزًا لهذه الحركة الفنية (تاكاشينا Takashina 1986 ، ٢٣). وقام معرض طوكيو - باريس للفن الناهض عام ١٩٣٢ بعرض أعمال إرنست وماسون وتانجوي وآرب. حدث ذلك عندما تبنى فنانون مثل يوشيهارا جيرو Yoshihara Jirò وكوجا هارو Koga Harue وميجيشي كوتارو Migishi Kòtarò ، السريالية كعقيدة جمالية. وكان معرض "السريالية عبر البحار" عام ١٩٣٧ من أكبر المعارض التي قدمت الفن السريالي (وقام بتنظيمه تاكيجوشي). كما توافرت لفناني السريالية الحرية الكاملة في الثلاثينيات نتيجة لتجنبهم السياسة في أعمالهم. ولكن بعد اعتقال تاكيجوشي وفوكوزاوا عام ١٩٤١ شهدت الحركة نهاية أول مراحلها في اليابان (مونرو ، ٢٤).

حاول أوموكا توشيهارو Omuka Toshiharu فصل الطليعية اليابانية عن التأثير الأوروبي من خلال تتبع أصول الحركة الطليعية في اليابان ، من أجل تكوين الـ "نيكاكاي" Nikakai التي ضمت الفنانين الشباب المحرومين من . وكان من المشاركين في أول معرض لمجموعة الـ "نيكاكاي" يوروز تيستوجور Yorozu Testugur ، وكانبارا تي ، وفيمون جيو Fumon Gyò عام ١٩١٤ . وفي عام ١٩٢٠ ، أصبحت الـ نيكاكاي المجموعة المسيطرة، كما أصبحت "المؤسسة" التي ستهاجمها الحركة الطليعية. وكما يشير أوموكا، أدى ذلك إلى استقطاب الإنتاج الفني خلال العشرينيات في شكل تصنيفات ، مثل: "النظام والنظام المضاد" و"السلطة والسلطة المضادة" (أوموكا ١٩٩٦، ٢١).

وفي عام ١٩٢٠ ، حدث انشقاق لمجموعة نيكاكاي بقيادة فومون جيو، مما أدى إلى انتشار رابطة الفن المستقبلي. ومن الفنانين المنضمين لهذه الرابطة يوروزو تيستوجور ، وكيشيدا ريوسي Kishida Ryusei ، وأونشي كوشير Onchi Koshir ، وتوجو سيجي ، وكينوشيتا شويتشير Kinoshita Shuichir (أوموكا ١٩٩٦، ٢٤). وقدم هؤلاء أول معرض لأعمالهم التي صورت المستقبلية والتعبيرية والتكعيبية. وفي بداية هذه الرابطة، قام الفنانون ببعض الأنشطة السياسية دون مبرر، فقد كتب كينوشيتا في بدايات هذه الحركة أن "الشيوعية في تلك الأيام لم تمثل خطرًا حقيقيًا. ولكن السلطات اعتبرت أن كل حركة فنية جديدة مرتبطة بالشيوعية ؛ ولذلك كان يجب عليها إيقافها". وبعد حل هذه الرابطة عام ١٩٢٢ نتيجة للصراعات الداخلية أعاد أعضاؤها تكوين مجموعة الحركة أو Akushon ، ومن هؤلاء كانبارا تي ، ويابي تومو Yabe Tomoe ، ويوكوياما چونوسوك Yokoyama Junnosuke وناكاجاوا كيجن Nakagawa Kigen. ولم يهاجم هؤلاء الفنانون المجموعات الفنية الأخرى ، بل إن مجموعتهم ضمت فناني الـ "نيكاكاي" كمجلس استشاري.

أسس مورایاما توموبوشي حركة مافو في يوليو ١٩٢٣ ، وشاركه في تشكيل الحركة كادواكي شينرو Kadowaki Shinro ، وأورا شوزو Oura Shuzo ، وأوجاتا كامينوسوك وياناس ماساموال Yanase Masamuall ، وكلهم من أعضاء رابطة الفن المستقبلي. وعكس الأكوشين (الحركة)، هاجم فنانو المافو حصر المؤسسات الفنية ، كما أنهم قاموا بعرض أعمالهم في معرض متنقل في يونو بارك نظرًا لأنهم غير ملتزمين بمبادئ الـ" نيكاكاي". وأُقيم أول معرض رسمي

لهذه الحركة في معبد بوذي في أساكوسا (من ٢٨ من يوليو إلى ٣ من أغسطس ١٩٢٣). ونشر أعضاء الحركة "بيان المافو" داخل كتالوج المعرض. ويوضح البيان معارضة أعضاء الحركة لأية رابطة فنية تعتمد على "الأسلوب"، كما أن الحركة لن تؤسس أي مبادئ فنية. وأعلن أعضاء الحركة أيضًا أنهم سيقومون بتجاوز الحدود الرسمية للفن المؤسسي من خلال تقديم المحاضرات والمسرحيات والحفلات الموسيقية. ومما منح هذه الحركة الشعبية والجماهيرية، أن أعضاء الحركة أسسوا ما أُطلق عليه "أصدقاء مافو" الذي يتيح لكل من يدفع ينًا شهريًا حضور المعارض والحفلات مجانًا.

وتم طبع سبعة أعداد من مجلة مافو ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٥ في منزل موراياما للتعريف بهذه الحركة، وتضمن كل عدد مقالات نقدية وشعرًا ونصوص مسرحيات وملصقات. وظهر أول عدد في ثمانى صفحات تمثل ترجمة موراياما لشعر كاندينسكي ورسومات وصور لأوكادا تاتسو Okada Tatsuo وقصائد ليناس ماسامو. والعدد الثاني صدر في ٣٢ صفحة تتضمن مقالات هجومية وشرحًا لتصميمات المسرح وقصائد لإرنست تولر ترجمها موراياما. وشارك أعضاء مافو في معرض لتصميمات المسرح عام ١٩٢٤ وفي عروضهم الحية، قدم أعضاء مافو رؤىً مختلفة عن الجنس مثل تصميمات موراياما للملابس المتداخلة (كأن يظهر ممثل مرتديًا ملابس النساء أو العكس) ، بالإضافة إلى تقديمهم "الجنس الجريء" ؛ مما أدى إلى تسميتهم بـ "محبي المتعة" (ويستفيلد،٦٩).

وترجع نهاية حركة مافو إلى العديد من الأسباب، أهمها تطرفهم السياسي. فبعد انضمام الشاعر الدادي الفوضوي هاجيوارا كيوجيرو إلى هذه الحركة، انفصل عنها كل من أوجاتا وكادواكي وأورا (ويستفيلد، ٧١). ولذلك ركز ياناس كل اهتمامه على حركة الفن البروليتاري، كما اهتم موراياما بالمسرح البروليتاري. واشترك بعض أعضاء مافو مع فناني رابطة الفن المستقبلي وفناني الحركة في تكوين رابطة القسم الثالث من الفن التشكيلي سانكا كقوة مضادة لـ "نيكاكاي". ورغم استمرارها لعام واحد فقط، تمثل السانكا أساس أنشطة الحركة الطليعية.

وأُقيم أول معرض لحركة سانكا عام ١٩٢٥ في قسم ماتسوزاكايا بطوكيو، جاذبًا العديد من الجمهور. وقدم المعرض الأعمال النحتية "الحية" لكينوشيتا (ر.ج. وثلاثة أمثلة لتصميم الملابس) ، والتي كانت من أول أمثلة أعمال النحت الحي في اليابان. كما قدمت مجموعة سانكا عرضًا مسائيًا بعنوان : سانكا في الفنون المسرحية Sanka in the Theater Arts ، والذي يعُد من أهم العروض الطليعية في اليابان. قُدم هذا العرض في ٣١ من مايو ١٩٢٥ على مسرح تسوكيجي الصغير ، وتكون من نصوص مستوحاة من الدادية والتعبيرية.

ويقدم يوشيدا كينكيتشي Yoshida Kenkichi الفصل الأول بعنوان : الزِرّ Button وعنوانه الفرعي: "المسرحية الافتتاحية للمعارضة بين الأبيض والأحمر". يظهر يوشيدا وهو يؤلف كتابًا عن تصميم المسرح دليل مصمم المسرح A Stage Designer's Handbook (١٩٣١)، ويضم الفصل الأول مجموعة متنوعة من الصور الفيلمية والحية تصور معايير الأداء الطليعي وتقنية المفاجأة. ثم يظهر موراياما حافي القدمين ومرتديًا رداءً غامقًا. ويبدأ في "الرقص على

خشبة المسرح مثل الأفعى" على موسيقى بيتهوفن. ثم يظهر مجموعة من فناني سانكا مكونين دخانًا كثيفًا وأصواتًا مزعجة ويظهر على المسرح ممثل واحد يجري على خشبة المسرح ومعه سمكة شار. ولإحداث عنصر الصدمة والإثارة للجمهور، قام الممثلون بتقييد الجمهور بفروع شجر المندرين.

وشارك موراياما في العرض بفقرة بعنوان : "عاهرة تلد" ، والتي أُعيد تكوينها بناءً على دليل قصصي لأوموكا:

> **بعد الموسيقى الافتتاحية التي تشبه الموسيقى الشعبية، رُفِعَت الستار وظهر طفل يبيع الصحف. ثم ظهرت عاهرة ببطن منتفخ ترتدي ثوبًا على الطراز الغربي. وبدأت هذه العاهرة في ولادة أطفال على خشبة المسرح. ثم صعد هؤلاء الأطفال إلى السماء.**

ورغم صعوبة إدراك اتجاهات موراياما بسبب قلة أعماله الموثقة، إلا أن تكوين بعض العناصر الفنية المختلفة مثل الموسيقى اليابانية التقليدية والملابس الغربية، يوضح اجتنابه ورفض موراياما لاتجاهات زملائه من الفنانين إلى تقديم أشكال طليعية غربية.

ولا يوجد من عروض السانكا المسجلة سوى المسرحية الهجائية + – + – + – × = إجازة ليناس. وقد تم اكتشاف هذه المسرحية حديثًا بعد أن أهدتها عائلة ياناس لمتحف مدينة طوكيو . واحتوت هوامش النص الأصلي للمسرحية على شرح لتصميم المسرح والإضاءة وغيرها، كما تضمنت وصفًا ملخصًا للشخصيات وأسمائها، بالإضافة إلى قائمة بأسماء فريق العمل وصفاتهم التي تشير لانتمائهم للحركة الطليعية اليابانية.

ويشير النص المسرحي إلى أهداف ياناس السياسية والجمالية، فالعنوان الفرعي للمسرحية كان "مسرحية ذات رائحة وحركة وضوء مثل النقطة المحورية" إشارة إلى اهتمام ياناس بالحسية، كما يشير السيناريو ("غير مسموح بأي حوار بين الممثلين، وتجري الأحداث في صمت") إلى اهتمامه بالحركة والإشارة (ياناس، ٤٤). وبعد مقدمة صامتة، يدخل الممثلون من بين الجمهور "متظاهرين" بالثمالة. ودخول الممثلين بهذا الأسلوب وظهور غيرهم من الممثلين بنفس الأسلوب يوضح هدف فناني الطليعية للربط بين الحياة والفن. وفي نهاية المسرحية، يتم عرض صور لإحداث فوضى على المسرح وينضم رجل من الجمهور إلى الممثلين الذين يزحفون على أيديهم وأرجلهم ، ثم يمتلئ المسرح بالدخان ويسطع "ضوء ماغنيسيوم" وترتفع أجزاء من الديكورات. وعندما يزيد الدخان، يظهر ظل رجل يرقص فرحًا وتبدأ الأضواء في الانطفاء، وعندما تعود مرة أخرى "تنهار أجزاء المسرح على الجثث والديكور، إلخ" (ياناس، ٣١-٣). وسواء كانت هذه الأحداث تشير إلى زلزال أو تتنبأ بحرب، فقد استلزمت هذه الأحداث الاستعانة ببعض الأجهزة كمواد عرض الأفلام ومؤثرات الصوت وغيرها حتى تُحدث التأثير المطلوب.

ومن الغريب أن النص الأصلي كان يحتوي على "تصريح بالموافقة" من شرطة متروبوليتان على الغلاف قبل بداية سانكا بأربعة أيام في ٢٦ من مايو ١٩٢٥ ، وداخل النص يوجد ملصق مكتوب عليه اسم شخص يدعى تيراساوا Terasawa ، وفي الصفحة رقم ١٣ يوجد ملصق آخر به ختم "قسم النظام العام بشرطة متروبوليتان" ؛ مما يشير إلى نقد خفي للقوة العسكرية. ولكن المثير أن الشرطة سمحت بعرض هذا العمل ، ربما لأن ياناس اعتمد على الإشارة

والارتجال في نقده للقوة العسكرية. ورغم ذلك تعرض ياناس للاعتقال عام ١٩٢٣، كما تم حظر أعماله السياسية الكارتونية ومنعها من العرض في "المعرض الأول لرابطة الأعمال الكارتونية اليابانية". وفي ديسمبر عام ١٩٣٢، تم اعتقاله مرة أخرى لانتهاكه قانون حفظ النظام العام، واستمر اعتقاله حتى سبتمبر عام ١٩٣٣ ثم منحه تصريحًا مؤقتًا بالإفراج عنه خلال بضعة أيام مع زوجته الأولى قبل وفاتها.

واختلفت آراء النقاد حول عروض السانكا، فقد انتقد أوجاتا افتقار السانكا إلى المضمون الاجتماعي. كما يؤكد أوجاتا أن عروض السانكا "لم تكن بالقوة الكافية لاختراق جوهر الأحداث التي كانت سائدة في ذلك العصر، ولذلك لا تصلح هذه العروض لإشعال ثورة اجتماعية أو ثورة فردية أو ثورة في حياة الشعب". كما تعرض العمل الثاني للسانكا إلى الإيقاف نتيجة لخلافات بين الفنانين المشاركين. وقد كتب موراياما بعد ذلك عن الوعي الطبقي الذي أيده بعض أعضاء مجموعة السانكا في أعمالهم التي تنتمي للفن البنائي: "ترتبط الرغبة في الوصول إلى العالمية بالرغبة في تحقيق القوة الاجتماعية والتي تربط الفن البنائي بالشيوعية التي تهدف، مثله، إلى الوصول إلى العالمية". ولكن في عام ١٩٢٧، اتجه أعضاء السانكا إلى تحقيق الواقعية الاجتماعية والمبادئ اليسارية. ويرى أوموكا أن توسع السانكا في اتجاهاتها يُعد علامة بارزة في تاريخ الأداء الطليعي الياباني، كما استخدمتها حركة المسرح البروليتاري وحركة شينجيكي Shingeki (أوموكا ١٩٨٦، ١٢٥).

ومن أبرز أحداث بدايات المسرح البروليتاري إنشاء (مسرح العمال الياباني)، على يد الكاتب وقائد العمال هيراساوا كيشتشي Hirasawa Keishichi. وكانت

عروض هذا المسرح تقدم لجمهور المصنع ويقوم بالأداء فيها ممثلون موهوبون. ولكن لم يستمر هذا المسرح لأكثر من عامين؛ حيث تعرض هيراساوا "للاعتقال والقتل على يد شرطة طوكيو" (ريمر ١٩٧٤، ٥٢). كما منعت السلطات مسرحية التضحية The Sacrifice للكاتب البروليتاري فوجيموري سيكتشي عام ١٩٢٦ قبل عرضها بيوم واحد. ثم أسس أكيتا يوچاكو Akita Ujaku ، الذي ألف مسرحيات تعبيرية، حركة سينزوكا Senzuka (المسرح الرائد) عام ١٩٢٦ . كما أسس ساساكي تاكامارو Sasaki Takamaru ، الذي شارك في عروض السانكا، مسرح الشاحنة Trunk Theater لدعم جهود نقابات العمال (٥٢).

وفي نفسه ، العام أسس موراياما وساساكي وسيندا كوريا مسرح الڤانجارد(أى الطليعة) Vanguard Theater الذي يهدف لإعادة ترجمة المسرحيات الكلاسيكية. وقدم من خلاله موراياما وياناس مسرحية تحرير دون كيشوت Don Quixote liberated للوناتشارسكي Lunacharsky قائد عصر التنوير في روسيا قبل الثورة ورئيس الحركة الطليعية في بداياتها، كما أخرج موراياما مسرحية الأمير هاجين Prince Hagen لمسرح تسوكيجي الصغير عام ١٩٢٧ . وبعد ظهور الشيوعية، تفككت مجموعة مسرح الڤانجارد إلى مجموعات أصغر أطلق عليها مسرح الجناح الأيسر. وفي عام ١٩٢٩، تم تأسيس الرابطة اليابانية للدراما البروليتارية وصاحَبها ظهور العديد من المسارح البروليتارية التي ضمت العديد من فناني الطليعية.

وفي أوائل الثلاثينيات ، أصبحت رقابة الشرطة على المسارح أمرًا معتادًا. فقد تعرضت إحدى الممثلات في مسرحية لموراياما للاعتقال أثناء أدائها لدورها

عام ١٩٣٢، كما تعرض مورایاما نفسه للاعتقال أثناء بروفات نفس المسرحية. ثم تم تأسيس المسرح المركزي عام ١٩٣٤ بعد قمع الشيوعية. وبعد إطلاق سراح مورایاما، أسس مجموعة التعاون الجديد لإعادة تكوين الحركة مرة أخرى. وقدم مديرو المسارح في هذه الفترة وحتى الأربعينيات مسرحيات اجتماعية وواقعية بعيدًا عن السياسية ، خوفًا من التعرض للاعتقال. ومن هذه المسرحيات: استيقظ وغن Awake and sing لكليفورد أوديتس Clifford Odets ، ونهاية حتمية Dead End لسيدني كنجسلي Sidney Kingsley ، تنتمي معظم هذه المسرحيات إلى مجموعة مسرح نيويورك (اليونسكو ، ٢٢٦).

ارتبط الفن المسرحي الطليعي بالشنجيكي مثل ارتباط الطليعية الأوروبية بالحداثة المسرحية. وتأثرًا بتحول مؤسسات المسرح الياباني الطليعي، شبه العديد من الدارسين الشينجيكي بالطبيعية التي تكونت من خلال الحركة الطليعية. فقد ذكر أوزاسا أن "الشينجيكي حركة طليعية لأنها تميل للواقعية. فالطليعية والواقعية متشابهتان. وهي حقيقة غابت كثيرًا عن الدراسين اليابانين"(٢٢١). فإنتاج هوجيتسو Hògetsu لمسرحية ابسن بيت الدمية A Doll's House كشف التصوير الغريب للأدب الطبيعي؛ " ولذلك" لم يهتم الجمهور بمناقشة الشخصيات على اعتبار أنها شخصيات حقيقية". (نولت، ٩٩).

وحاول أوساناي تحديد الفن المسرحي لجيو جيكيجو Jiyu Gekijòوتقييده بالدراما الأوروبية، كما حاول تطبيق مبادئ ستانسلافسكي في الإخراج وتدريب الممثل في مسرح تسوكيجي الصغير الذي قدم أكثر من خمسين عملاً لكتاب الغرب. وقدم هيجيكاتا Hijikata على نفس المسرح عروضًا تعبيرية وتجريبية

متأثرًا برحلاته إلى روسيا وألمانيا. وبذلك سميت المرحلة الأولى لمسرح تسوكيجي الصغير بفترة التجريب لعدد مختلف من تقنيات الأداء. كما اهتم هيچيكاتا بما يسميه القوة السياسية والاجتماعية للمسرح. فقد قدم في افتتاح المسرح مسرحيته معركة *البحر* Sea battle لرينهارد جورينج. وتم تقديم الصراع بين أشهر مخرجي روسيا، أوساناي وهيچيكاتا على شركة المسرح الياباني (ريمر ١٩٧٤، ٤٤). وقامت مجموعة شينجيكي بضم مورایاما في محاولة لإكمال تقنيات ملحمة بيسكاتور (١٩٨٤، ٤٥). وفي ١٩ من أغسطس عام ١٩٤٠، بقي من مجموعة فرق الجناح الأيسر الشينجيكي، فرقتان ثم تم حل إحداهما، وتم القبض على عدد من الأعضاء. وكانت الفرقة الحديثة الوحيدة التي نالت الأهمية أثناء الحرب هي فرقة المسرح الأدبي التي لم تتضمن أي أعمال ذات طابع سياسي صريح واتبعت مبدأ الفن من أجل الفن (أورتولاني، ٢٥٣).

ويبين هذا العرض الموجز تداخل الاتجاهات لمجموعات الحركة الطليعية ؛ مما أدى إلى صعوبة تكوين نظرية عامة عن معارضة الفن الطليعي للاستقلال الجمالي أو الأساليب والحركات الفنية السابقة كالطبيعية. ولكن لا يعني ذلك أن الحركة الطليعية لم تمتلك خصائص تميزها عن الأنشطة الثقافية الأخرى التي ظهرت في ذلك الوقت. فقد تميزت الحركة الطليعية بهجومها على المؤسسات الفنية ودمجها الفن بالحياة. كما لم توضح اتجاهات الحركة معارضتها للبرجوازية أو لفن المحاكاة. وسواء أكانت الطبيعية اليابانية مستوحاة من الطليعية أم لا، فهي تزامنت مع ظهور الحركة الطليعية في المسرح ؛ مما جعلها عاملاً أساسيًا في تحول المؤسسات.

النتاج السياسي للحركة الطليعية اليابانية

بينما يركز الدارسون على ارتباط فناني الطليعية بالحركة السياسية اليسارية بعد نهضة الفن البروليتاري، يشير كلارك لاتجاه هؤلاء الفنانين أولاً إلى "التركيز على تقديم أنفسهم ومشاعرهم وتوجهاتهم ، وليس على الظروف الاجتماعية أو العالمية أو تاريخ اليابان" (كلارك، ٤١).

فقد عارض فنانو الطليعية الحركة الجمالية ولكنهم سعوا إلى تأييد الذاتية الفنية ، في مقابل المطالب السياسية التي تهدف للوصول إلى إجماع عام. يشير ذلك إلى رد فعل الطليعية تجاه قومية الدولة في أواخر عصر مييجي والمرتبطة بالفن، مما يلقي الضوء على رقابة المسرح في بدايات عصر تاشو فيما يخص الضغوط الداخلية المرتبطة بفكرة التشبه بالغرب.

كان الولاء السياسي للطليعية الأوروبية أكثر وضوحًا من الطليعية اليابانية فبمجرد تولي موسوليني السلطة، أيد فنانو المستقبلية التوسع العسكري ؛ مما يشير لانتمائهم لقائد يمجدونه لاهتمامه بالفن المستقبلي. كما يشير استقبال التعبيرية إلى ملاءمتها وتأثيرها في البرامج الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد انتقدت الدادية، على سبيل المثال، الحركات المتشبهة بالثقافة البرجوازية الألمانية. كما انقسم الجيل الأول من التعبيرية بين منفصل عن ألمانيا أو مؤيد لفكرة تكوين فن شعبي ملحمي. وعكس ذلك، تفاعل الداديون في برلين مع ثورة نوفمبر التي فشلت من خلال تأييد السبارتاكوس ، معتبرين أنفسهم دعاة إلى ثورة اجتماعية. ثم ظهرت مجموعتان فرعيتان اتخذت إحداهما الدادية كسلاح

سياسي في خدمة الماركسية ، والأخرى أيدت الفوضوية الاجتماعية السياسية (شيپارد Sheppard ،٥١) . وقد وضح هانز ريشتر Hans Richter التردد السياسي للداديين بقوله: "قرر كل الداديين في وقت ما تأييد حركة السبارتاكوس، ثم توجهوا إلى الشيوعية والبلشفية والفوضوية... (ولكن) كان هناك دائمًا بابٌ جانبيٌّ للهروب من أجل الحفاظ على أكثر ما تقدره الدادية ، وهو الحرية الشخصية والاستقلال" (ريتشتر ، ١٠٩-١١٢).

ورغم منطقية ملاحظات ريشتر ، إلا أنها تتشابه مع تفسير المراجعين الذي انتقد الحركة الطليعية وغيرها من الحركات الثقافية والاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت ؛ لأنها لم تنجح في تحمل قيود الفاشية والتي قضت على المعارضة في المجال الثقافي خاصة في الحركة الطليعية. فلم تكن هذه الاتجاهات سائدة في دراسات اليابان ؛ خاصة فيما يتعلق بفشل مفكري وفناني التاشو والشوا Showa في إيقاف القومية العسكرية والتوسعية الأسيوية، أو الاحتجاج بشكل فعال على التقييد التشريعي لاستقلالهم. يظهر ذلك في تقييم أريماArima لافتقاد الطليعية اليابانية التتابع السياسي والمشاريع الفنية والأدبية لفترة ما قبل الحرب. فيذكر أريما أن المستقبلية الإيطالية حفزت وجود قومية ضارة كي تصبح فكرًا سائدًا قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها ، بينما اتجهت المستقبلية اليابانية إلى "الفراغ السياسي، فلم يكن لهذه العدمية الفوضوية تأثير اجتماعي سوى الفصل بين الفنان والمحيط الذي يعيش فيه" (أريما، ٦٨). وربما يبدو تقييم أريما صحيحًا ولكنه قابل للمناقشة فيما يخص الفراغ السياسي للطليعية، فالفترة التي سبقت ظهور الطليعية يُطلق عليها "سنوات شتاء الاشتراكية". كما يذكر أريما أن

أوسـوجي سـاكي، المؤيد لمبـادئ الفـوضـوية، تم قـتله على يد ضـابط جـيش عام١٩٢٣(٦٩).

وعلى عكس النفعية الإنسانية في عصر ميجي التي تؤكد على الطموح الفردي وتؤيده طالما أنه يفيد الدولة، تم اعتبار الفردية في عصر تاشو قيمة جمالية. وقد بدأت الفردية في عصر مييجي كخدمة للتطور الصناعي والتكنولوجي ، من خلال قيام الفنانين بإعادة بناء الفردية من أجل تحقيق استقلالية أكبر (التي تشـمل الطليـعيـة) في عـصـر تاشـو، ثم إعـادة بنائهـا مـرة أخـرى في المبـادئ التأسيسية للقومية التي أعلنها الجيش عام ١٩٣٧ . ويشير بروكر Brooker إلى وصف "الأسلوب اليـاباني" الذي تحـدثت عنه هذه المبـادئ ، والذي يؤكد تـأصل "الإبداع الفردي أو الشخصي" باعتباره "تقليد فني موروث" طالما يستطيع الفنان "السيطرة على تقاليده الفنية قبل التعبير عن اتجاهه الشخصي إلى الابتعاد عن التقاليد الشائعة" (٢٥٧). ورغم ذلك ، كانت هناك عودة إلى التقاليد مرة أخرى من خـلال حـركة الفن من أجل الفن والحـيـاة من أجل الفن والتـقـيـيم الإيجـابي لتأثير الصين والتي لا تلائم الأهداف الدعـائيـة العسكرية. فبروكر يفسر هذه المبادئ الفنية باعتبارها آليات "أخوية".

وتُعد الأخوية نظرية تكميلية للفاشية التي تفترض وجود وعي جماعي، مستمد من الشخصيات السياسية، لكل فرد من أفراد المجتمع. ويعتمد هذا الوعي على التشابه في الفكر والثقافة والأخلاق (بروكر، ٣). وقد انتشرت الحـركة الأخوية في اليابان أكثر منها فى إيطاليا وألمانيا ؛ نتيجة لقوة فكر الكوكوتاي Kokutai . وطبقًا للمعايير الثقافية، يوضح بروكر أن تأييد نظام

البيروقراطية العسكرية للتقاليد اليابانية الخاصة بالقيم الجمالية مستمدة من "الرجعية المضادة للحداثة" في ألمانيا. ولذلك تُعد العودة إلى التقاليد مبررًا للقضاء على أشكال الثقافة الغربية وتأثيرها، كما تؤكد على نموذج الكوكوتاي للسيادة العنصرية. وكما يؤكد مارتن Martin ، فالكوكوتاي تُعد نتيجة طبيعية لنظام الاشتراكية القومية و"حتمية غزوها للعالم" (١٩٤). كما يمكن اعتبارها نتيجة لميثاق التعاون بين جيش ألمانيا واليابان عام ١٩٣٦ لمناهضة السيادة والسيطرة البريطانية على العالم، والذي تحول بعد ذلك إلى ميثاق ثلاثي بين ألمانيا واليابان وإيطاليا في سبتمبر عام ١٩٤٠ لمنع الولايات المتحدة من القيام بحرب من جبهتين وإبعاد بريطانيا العظمى.

وتؤكد دراسة أخرى عن الكوكوتاي وتأكيدها على التقاليد، عدم وجود أشكال جمالية قبل عصر الحداثة ولكن كانت هناك قيم جمالية في عصر مييجي (أي قبل الحركة الطليعية). وكما يذكر ليناجا Lenaga، لم يضمن الدستور الميجيُّ حقوق الإنسان الأساسية ، ولذلك تم إلغاء حرية التعبير "في القوانين اللاحقة"(١٤). ويشير الدارسون إلى قانون حفظ السلام الذي أدى إلى قمع الاشتراكية ، ومن ثم إلى ظهور الثقافة البيروقراطية. فكما يذكر روبين Rubin "لم تكن هناك حقوق فردية في دستور ميجي أو في التقاليد اليابانية" ؛ ولذلك خضع الفن للرقابة المشددة والنقد اللاذع في فترة ما قبل الحرب (١٩٨٤، ٢٧).

وبينما تستطيع الطليعية اليابانية كشف عدم الفاعلية الاجتماعية للاستقلال الجمالي والفردية، مثلما فعلت الدادية في ألمانيا، يمكن لجهود إيقاف الفردية الاستفادة من النقد الذاتي للطليعية اليابانية. ولكن لم تكن الفردية والإبداع

الشخصي بعيدين تمامًا عن الإبداع الطليعي (فيما عدا الطليعية البروليتارية والمافو) ، ولكن تتضاعف قابليتهما إلى النموذج الثقافي المضاد للفردية والمناصر للدولة الذي ظهر في أواخر الثلاثينيات. فكما يذكر مونرو، هاجم الطليعيون اليابانيون "المؤسسات المحافظة والبيروقراطية للفن" التي ترتبط بعصر ميبجي(٢٢). ويضيف كلارك ، أن التجديد الجمالي كان عنصرًا هامًا في الإنتاج الطليعي في اليابان، مثله في أوروبا، الذي يعيد تحديد مكان الفنان "بجانب عمله وإنتاجه الفني دون الاهتمام باتجاهه القومي" (٤١). وإبعاد الفنان عن دوره في المجتمع هو ما يميز الحركة الطليعية ونظرتها إلى المؤسسات الفنية، كما ساهم في تعقيد أهدافها السياسية الاجتماعية.

يربط موراياما ماسو، في دراسته عن الفاشية اليابانية، بين بيروقراطية الثقافة في الحرب والرقابة في عصر ميجي. كما يوضح أن القرار الإمبراطوري الخاص بالتعليم لم يسمح بوجود أُسس للحرية الفكرية أو الإبداعية، ولكن النظام القومي اهتم "بكل القيم الداخلية للحقيقة والأخلاق والجمال" بحيث "لا يستطيع الفن أو العلم الابتعاد عن هذه القيم القومية". ويشير موراياما إلى إعلان الشعارات القومية خلال فترة ما قبل الحرب ، مثل "الفن من أجل الأمة" و"العلم من أجل الأمة" (٦). ولم تكمن أهمية هذا الإعلان في الفائدة العملية للفن والعلم فقط ، ولكن لأن الدولة أصبحت هي المسيطرة على ما يوفر الفائدة الاجتماعية والقيم الجمالية في هذه الفترة، كما يوضح هاروتونيان Harootunian استبدال التاشو بالاعتقاد "بكمال القيم الأخلاقية للفرد" "الكمال الجمالي للفرد" ؛ مما أدى إلى "انتشار الثقافة كبديل للسياسة" (٢٠٠٠، ١٧). وهذه الظاهرة تشير إلى

عقد خفي تستطيع بمقتضاه الدولة توقع ابتعاد الفنانين عن السياسية ، والنقد والتحول إلى مستوى معتدل من الحرية الفنية. وُيعد هذا أحد التفسيرات لامتناع المفكرين عن اتخاذ موقف عام من الرقابة الحكومية؛ ولذلك استطاع الطليعيون المتطرفون والفنانون البروليتاريون تقديم أعمالهم، ولو بشكل متقطع، خلال العشرينيات. كما أنه من المثير ملاحظة التحول الذي أدى إلى القضاء على هؤلاء الفنانين ، فيما عدا تحول الجيش الياباني البيروقراطي إلى ألمانيا من أجل تنظيم الثقافة والدعاية.

وفي عام ١٩٣٦، أعد مكتب اليابان للمصادر الطبيعية Japan's Natural Resource Bureau ملخص خطة عمل الدعاية والإعلان التي جعلت كل جهود الرقابة مركزية ، والتي أسسها جوبلز Goebbels عام ١٩٣٣ بعد إنشاء غرف الثقافة الألمانية. وتشابهت آليات الرقابة اليابانية السبع مع الغرف الألمانية المصنفة للأفلام والراديو والصحافة والموسيقى والفنون الجميلة والمسرح. ولكن عكس خطة النازية، اتجهت الآلية السابعة إلى خدمة التلغراف بدلاً من الأدب (كاسزا ،١٥١-٢). ورغم التهور الذي وُصِفَت به هجمات هتلر على الفن الطليعي الحديث، نظم البرنامج الجمالي للثقافة النازية البيروقراطية أشكال مؤسسات الفن والمسرح التي كشفها هجوم الطليعية التاريخية على الاستقلال الجمالي، وبذلك يشير النقد الطليعي لعدم الفاعلية الاجتماعية للفن المستقل، كما يشير إلى "مخاطر" الفن المرتبط بالسياسة . وهذا ما سيعتمد عليه بناء نماذج الدعاية للفاشية في اليابان بعد ذلك.

ورغم معارضة الجمهور للحركة الطليعية بسبب فشلها في تحقيق أهدافها السياسية الاجتماعية، يوضح ريمر إمكانية وجود "شعور بالقومية" يفسر قلة

جاذبية المستقبلية والدادية عن جاذبية الانطباعية وما بعد الانطباعية (١٩٨٧، ٧٨). ربما يرجع السبب في ذلك إلى إمكانية قبول الانطباعية باعتبارها أقل مشاركة للدولة. فقد قام كينوشيتا بجمع استجابات الجمهور لمؤسسة الفن المستقبلي موضحًا صعوبة إدراك الجمهور للعروض التي تمثل الأشكال الإنسانية؛ مما جعله يطالب بثمن التذاكر. بالإضافة إلى ذلك، تجاهل العديد من الرسامين هذه العروض (b1970، ٨).

ومن الأسباب التي أدت إلى تراجع الحركة الطليعية أيضًا، اتباع العديد من الفنانين واحدًا من ثلاث طرق في أواخر العشرينيات: الالتزام بالجمالية المعتدلة سياسيًا ، أو الالتزام الشديد بمبادئ الفن البروليتاري ، أو المشاركة الفعالة في جهود إنشاء أسلوب "قومي" للفن. وتمثل هذه الاتجاهات رد فعل فناني الطليعية تجاه الصحافة والجمهور والسلطات. ورغم انتقاد هؤلاء الفنانين بسبب ارتباطهم بالطليعية، يتمتع هؤلاء الفنانون ممن اختار الفن من أجل الفن بحرية فنية أكبر ولوقت أطول خاصة الفنانين السرياليين، كما تم مكافأة الفنانين الذين "تحولوا" إلى الدعاية القومية مثل المتحولين سياسيًا. ونظرًا لارتباط القضاء على الحركة الطليعية بالقضاء على الاشتراكية، من الضروري دراسة الارتباط بينها. قام لينين بأول ربط بين الطليعية والاشتراكية من خلال إقامة الحزب الشيوعي باعتباره "الحزب الطليعي البروليتاري" عام ١٩١٩ ، والذي أصبح جزءًا من الحديث العالمي لأكثر من عقد (إنزنبيرجر ، ٢٩). وفي أواخر العشرينيات، أصبح الفن خاضعًا للأهداف السياسية ؛ مما جعله ممهدًا لانتشار الطليعية في روسيا. ونظرًا لارتباط فناني الطليعية

اليابانيين بالحزب، كان من الضروري مناقشة تراجع الطليعية على أساس قبولها هذا الارتباط ؛ خاصة حركة مافو.

وكانت الحركة الطليعية بعد الثورة في روسيا فريدة في دعمها الكامل من قبل الحكومة لمساعدتها في القضاء على الثقافة البرجوازية من خلال تجديد أشكال الحياة. وساندت إقامة المفوضية الرسمية للثقافة مبدأ الجماعية في الفن، فمن خلال مساندة الحكومة تمت إقامة ٣٠٠٠ منظمة مسرحية خلال السنوات الخمس للثورة. وكان لتجديد هذه الفرق المسرحية تأثيرٌ عالميٌّ خاصة في ألمانيا واليابان، كما كان للمسرح البنائي والرقص والديكور نفس التأثير. وجددت عروض الطليعية الروسية عددًا من الاستراتيجيات للقضاء على القيود بين العروض والجمهور، والقضاء على الرقابة والسلطة على هذه العروض من خلال العمل الجماعي. وتغير هذا الاتجاه في أواخر العشرينيات عندما أصبح تقديم الواقعية الاجتماعية هو النموذج المتبع. ويظهر فصل الطليعية عن الثقافة الاشتراكية الاهتمام بشكل أكبر بالمحتوى الفني عن المضمون الاجتماعي ؛ مما يكشف الجدل حول الأشكال السياسية للحركة الطليعية، كما يكشف تأثير الفن الطليعي والبروليتاري عالميًّا وللثقافة الجديدة الخاضعة للسلطة في ألمانيا وإيطاليا واليابان.

وبينما خضعت الحركة الاجتماعية اليابانية إلى اشتراكية الدولة التي يقدمها الوطنيون، فشلت الاشتراكية في أن تصبح قوة سياسية في اليابان ؛ حيث "يؤكد التعليم والدستور المدني والاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية على الإخلاص والولاء والطاعة على حساب الحرية والحقوق الفردية والمساواة" (بيكمان، ١٤٩). كما فشلت الاشتراكية في مواجهة "القوى المتكاملة" للقومية والكونفوشيوسية

المقيدة بديانة الإمبراطور. ومن البديهي ألا يكون للفكر الماركسي والسياسات الاجتماعية والثقافية تأثير بالنسبة للفنانين والمفكرين ، أو أن تتعامل الحكومة مع "المسرح الاشتراكي" بجدية. فاستقبال أول عروض السانكا يوضح إدراك الجمهور وكذلك الشرطة للجاذبية السياسية لليساريين.

وفي ظل هذه الظروف، يجب الإشارة إلى عدم مقاومة الطليعيين لبيروقراطية الثقافة. ففي عام ١٩٢٨، عقدت رابطة إصلاح الرقابة اجتماعًا في مسرح تسوكيجي الصغير لتنظيم الاحتجاج على قمع أعمالها الفنية (روبين ١٩٨٤، ٢٤٨). وقد تكونت هذه الرابطة من كتاب دراما يساريين وعمال مسرح وصناع أفلام ومؤلفين. وبعد ذلك بثلاث سنوات أصبحت هذه العروض المقاومة غير متاحة ، لأنه لم يسمح بالإشارة إلى المحتوى السياسي لأي عرض في ذلك الوقت (بوويل، ٢٨). وبعد حادث المانشورية Manchurian عام ١٩٣١، بدأت الحكومة جهودها للقضاء على الاشتراكية وغيرها من الحركات اليسارية ، ومنها اتحادات الفن البروليتاري. وفي عام ١٩٣١ ، تم إيقاف مجلة الأدب البروليتاري الشعر، الحقيقة Poetry, Reality نتيجة للضغوط الحكومية (كيني، ٣٤٢). كما تم منع النقد البروليتاري والماركسي في الثلاثينيات ، وتم إجبار الكتاب على إدانة معتقداتهم بشكل علني، والابتعاد عن الكتابة والنشر (٥٨٠). ومما يؤكد إصرار وزارة الداخلية على القضاء على اتحاد الثقافة البروليتارية، القيام باعتقال ناكانو شيجاهارو Nakano Shigeharu وأكثر من أربعمائة كاتب بروليتاري عام ١٩٣٢ (روبين ١٩٨٤، ٢٤٩).

وتعرضت حركات الفن البروليتاري إلى معارضة شديدة من "رقابة وقمع" للعديد من الكتاب ومنع بيع بعض الصحف مثل سنكي Senki (أريما ٢٠٨) ،

وكان من أحد أسباب هذه المعارضة هجوم الفن والأدب البروليتاري على الجيش، مثل عرض السانكا لياناس. كما عرض كوباياشي تاكسيجي في روايته قارب المعلبات Cannery Boat عام ١٩٢٩ ، السياسة المضادة للعمال من قبل الجيش (ليناج ،١٧). وفي عام ١٩٣٣ ، قامت الشرطة بتعذيب كوباياشي حتى الموت.

ورغم إصدار قانون حفظ السلام (١٩٢٥) لقمع الاشتراكية، أصبح هو نفسه القانون بعد ذلك بعقدين لإعادة بناء نظام فكري محكم ؛ مما أشعر العديد من الدارسين بأنه أساس الفاشية اليابانية (ليناج ، ١٥). فقد صادر القانون أولاً الطلاب والعمال المنظمين للثورات الاقتصادية المعروفة بأحداث جاكورين Gakuren (١٩٢٥-٢٦)، كما عزز هذا القانون السياسة القومية من خلال اتهام أي شكل من أشكال النقد الاستجوابي للسلطة السياسية بمعارضة اليابانية. وفي عام ١٩٢٨ ، تم تعديل القانون لحظر أي خطاب أو فعل أو عمل أدبي يهدف إلى القضاء على الملكية الخاصة أو النظام الملكي، كما نص على عدم مشروعية الحزب الاشتراكي (كاسزا ،٤١)، كما برر اعتقال الصحفيين الليبراليين وتعذيبهم (روبين ١٩٨٥، ٢٢٩) . وبعد مقتل كوباياشي بخمسة أشهر، واجه الحزب الاشتراكي العديد من التحولات التي أدت في النهاية إلى حل الحزب (تسورومي ، ٤٧). فإعلان حركة تينكو tenkò أو التحول الفكري الجبري أظهر اعتقاد الحكومة بإمكانية إصلاح السياسات غير المرغوبة، كما أن القضايا الكبرى تُعد وسيلة من وسائل العلاقات العامة. ومن المثير أن حركة تينكو كانت تُعد "الأم والأب للسياسة" ؛ حيث يتم إيقاظ "الفكر المزعج" لتنبيهه بأنه "ياباني ولذلك تعبر أفكاره عن مفهوم الكوكوتاي وترفض الأوضاع المخالفة للثقافة الغربية" (ميشيل ،

١٣٧-٨). كما تم إجبار سانو Sano ومابياما Mabeyama على إعلان قبولهما خصائص فكر الشوا الذي يعارض الحزب الاشتراكي، فهذا الفكر يدعو لثقافة العنصرية والنظام الإمبراطوري. فقد اضطر سانو ومابياما إلى التعهد بأن أية ثورة اجتماعية يجب أن يتولى قيادتها القوات الإمبراطورية ويجب أن تعتمد على "اشتراكية واحدة لكل الدولة" وليس على "اشتراكية عالمية" (تسورومي، ٤٧).
وهذه القوانين توضح إدراك البيروقراطية العسكرية لمزايا الفكر الاشتراكي الخاضع للنظام الإمبراطوري ؛ وبذلك اعتنق النازيون فكرًا متنوعًا من الاشتراكية بشكل ظاهري.

ويسجل الشاعر السريالي تاكيجوتشي شوزو في عمله الفني : *"الترتيب الزمنى لما متبته يدى"* Chronology of My Own Hand ، تفاصيل فترة سجنه التي بلغت تسعة أشهر:

> **كان يتم التحقيق معي مرة أسبوعيًا. وكان يتركز التحقيق على ما إذا كان هناك علاقة بين الحركة السريالية والشيوعية أم لا (دون أساس بالطبع). وبين كتاباتي وجدوا نصوصًا تتعلق ببريطانيا ولذلك تمت ملاحقتي. وفي صيف عام ١٩٤١ ، كنت تحت المراقبة وتم استجوابي مرة أخرى من قبَل النائب العام الذي انتابته الحيرة عندما ذكرت العلاقة بين السياسة الحقيقية والنظرية الأساسية للسريالية.**

وبسبب هذه الاعتقالات والتعذيب من قبَل الشرطة، توجه معظم الفنانين إلى قبول مفاهيم *التينكو* ، فمن بين ٥٠٠ عضو في اتحاد الفن البروليتاري واتحاد منظمات الثقافة البروليتارية، تعرض ٩٥٪ منهم للتحول الفكري (تسورومي، ٤١).

فموراياما الذي تعرض للعديد من الاعتقالات تحول إلى تينكو الذي أدت به إلى الهجوم على الشيوعية والتعرض للاعتقال لمدة سنتين. وبعد الإفراج عنه كتب مجموعة من "الروايات المتحولة" ، منها رواية الليلة البيضاء The White Night تصويرًا دقيقًا لحركة تينكو. ويشرح في جزء من الرواية الآثار النفسية للاعتقال واتهام فكر *الكوكوتاي*:

> **يجلس في ركن الزنزانة ويسترجع مشهد التعذيب. ثم يحاول تقطيع جسده وتعذيبه ليدرك أنه لن يستطيع تحمل تلك الظروف... واستمر في أفكاره هذه عامين في السجن، وعندما حل الصيف الثاني عليه في السجن، تآكل فكره وعقله. ثم شعر بأمه وأبيه وأسلافه الذين قد نسيهم منذ فترة. ورغم محاولاته المستمرة للصراخ وندائهم، لم تفلح تلك المحاولات. وبمرور الوقت في هذا المكان، بدأ في التذمر ووضع رأسه بين قبضة يديه وخدش الجدران بأظافره.**

وبعد خروجه من السجن، توجه موراياما إلى الإخراج المسرحي ولكنه استمر في التعرض لمشاكل مع السلطات. واستمر في كتابه مسرحيات وروايات باسم مستعار خلال عام ١٩٤٢ . وبعد آخر مرات اعتقاله توجه إلى كوريا ومنشوريا في آخر شهور الحرب. ثم عاد إلى اليابان في ديسمبر عام ١٩٤٥ وأعاد تكوين "Shinkyò Gekidan" في السنة التالية لعودته. كما استمر في عمله بالمسرح إلى أن أصبح قائدًا لـ Geijutsuza (مسرح الفن الكوري)، إلى أن حظي بتكريم عام ١٩٧٤ لعمله الأربعمائة.

التشابه بين الطليعية وتطبيقات الفاشية اليابانية:

يعتقد بعض الدارسين أن الطليعية وتطبيقاتها ذات أهمية أساسية للتجميل الفاشستي للسياسة رغم معارضة العديد من أحزاب الطليعية للسلطة. وكما يذكر ستولمان ، لن يتم تفعيل التحول إلى الاشتراكية القومية إلا عندما يتم توجيه السياسة والجماليات نحو وظيفة محددة ، وهي أن تقوم سياسة الفاشستية بجعل النظام الاجتماعي أكثر شفافية وسياستها أكثر جمالية (٥١). ويتشابه تحديد التوافق بين تجميل السياسة وسياسة المذاهب الجمالية في اليابان قبل الحرب مع ألمانيا. فالفن أثناء الحكم النازي كان يعمل على تحقيق أهداف الحزب ولذلك تم القضاء على الفن المستقل. كما كان يجب أن يمثل الفن "الأحلام الجماعية" للشعب والنازيين مثل فناني الطليعية الذين أكدوا على الاستقبال الجماعي للفن رغم اتجاههم لتحقيق أهدافهم الفنية. ولا يعني ذلك أن النازيين قبلوا الذاتية أو الاستقلال الجمالي ، فهتلر أكد على ذاتية الفن والحكم عليه من خلال القوانين الفنية فقط. ولذلك تضمن البرنامج الانتخابي للحزب جعل الفن جزءًا من المجتمع القومي ومتأصلاً في السلالة الألمانية ومحققًا لأهداف الدولة.

ورغم إشارتي لعوامل تحول نموذج الاستقلال الجمالي وعلاقته بتفرد الطليعية في اليابان، لا تلغي هذه العوامل رأي ستولمان عند تطبيقه على إلغاء البيروقراطية العسكرية للاستقلال الجمالي. فمن خصائص الفاشية العالمية تعزيز أرقى أشكال الدعاية القومية. فقد استلزم وجود قيادة جديدة في إيطاليا وألمانيا تكوين مفهوم الثورة الناشئة من إرادة الشعب وليس من سياسة الحزب (جريفين، ١٦). ولكن البيروقراطية العسكرية في اليابان لم تحتج إلى بناء

مؤسسات تعبيرية لتكوين مجتمع "شعبي" ؛ ولكنها احتاجت لتقوية النماذج الاجتماعية التقليدية من خلال المشاركة والدعم الفعال من الشعب. فقد قدم الفن النازي الرسمي صور "المواطن السعيد والانتصارات العسكرية والأراضي في عالم آمن ، مثلما فعل فنانو الطليعية في أواخر القرن التاسع عشر" (پويسPois،٢٢).

وفي اليابان ، اهتمت البيروقراطية العسكرية بالقضاء على الأفكار "الغربية" للحركة الفردية متبعة في ذلك سياسات مؤسسة مساعدة الحكم الإمبراطوري Imperial Rule Assistance Association لعام ١٩٤٠ . وترفض هذه المؤسسة "النموذج الغربي للأحزاب السياسية"، كما تودع الأمة في "الرعاية الأبوية للإمبراطور المقدس" (مارتين ، ١٤٨). فقد كونت هذه المؤسسة برئاسة رئيس الوزراء كونو Koanoe وحدات دعاية مثل الثقافة والبحث وحركة القومية الصناعية (بروكر، ٢٨٣). واعتمدت هذه المؤسسة على النازية في رسم هياكلها الصناعية. وهذه الحركة تهدف للضغط بشكل أكبر على الفنان الياباني لإبداع صورة تعزز جهود الحرب. وتتضمن معارضة مفهوم التغرب تطهير اللغة من اللغات الأجنبية، كما حلت المصطلحات اليابانية الحديثة محل الكلمات الأجنبية، مثل "الأدوات والنشاطات والأحاسيس المرتبطة بالثقافة الغربية" (فيلد ،١١٤). وفي عام ١٩٣٧ ، كون مجلس وزراء كونو "حركة التعبئة الروحية" لتغليف قبول الشعب للحرب برعاية مسابقات الرالي والمحاضرات وبرامج الإذاعة والأفلام والإصدارات الصحفية ، وتحديد أيام قومية لإحياء ذكرى شهداء الحرب (ميتشيل ١٦٢). وفيما بين أعوميّ ١٩٣٩ و١٩٤٥ ، كانت مؤسسة فنون اليابان

الكبرى Greater Japan Arts Association واحدة من أهم المنظمات المتعددة التي تهب أعمالها لفن الحرب. وفي عام ١٩٣٩ ، قام الجيش برعاية معارض الفنانين التي تقدم فن الحرب، بينما لم يستطع الفنانون الذين لم يقدموا فن الحرب الحصول على الأدوات الفنية اللازمة لتقديم أعمالهم الفنية (جوث Guth، ٢٠).

وأصبحت حركة الفن الشعبي الياباني التي قدمها ياناجي سويتسو Yanagi Soetsu في العشرينيات قوة ثقافية اجتماعية كبيرة في العقد التالي، كما قدمت نماذج القومية الثقافية الحديثة في العالم. فقد مجَّدت هذه الحركة الحِرَف التقليدية التي يقول عنها كاواكيتا Kawakita إنها "ترتبط بالحياة اليومية بشكل كبير ، لدرجة أنها ترتبط بمبادئ حزب المحافظين". كما مجدت الحركة جمال الأدوات الحرفية التي تعرفها الطبقة الدنيا (١٣٢). واهتمت جهود ياناجي لإنشاء هذه الحركة "بنوع من الفلسفة، أو بمعنى أدق، الديانة"، كما أدت إلى معرفة أكبر بجمال الأشياء التي تُستخدم يوميًا، وإدراك حقيقة أن "فن الشعب غير المعقد يحفظ تقاليد الشعب الياباني" (١٣٢-٣). ولذلك هاجم فنانو الطليعية مؤسسات الفن واهتموا بتصوير هذه الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية في أعمالهم.

وانتشر هذا المبدأ أيضًا في الحياة الأدبية حيث استخدم النقاد والأدباء البروليتاريون قيَم الأدب الشعبي (كيني، ٥٨٠). وإذا دل انتشار هذه الحركة على امتلاك الطبقة الشعبية ميراثًا أدبيًا أكبر وأهم مما تمتلكه الطبقة الأرستقراطية، فإن هذا الانتشار يعود إلى فَقْد فناني الطليعية الثقة في "الثقافات العالية أو العليا"، رغم عدم تبنّي فناني الطليعية مفهوم العنصرية وسيادة العنصر الياباني.

ويشير ذلك إلى إعادة انتشار مفاهيم الطليعية من أجل تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية التي تبعد كثيرًا عن الأهداف الأصلية للطليعية.

نالت حركة المافو شهرة أكبر نتيجة لجهود فناني المافو في إلغاء الفصل بين الحياة والفن، كما أن فناني المافو كانوا من أوائل الفنانين الذين جسدوا الأشكال الناشئة لوسائل الإعلام مثل الصحف والمجلات والتصوير الفوتوغرافي في أعمالهم. وقام فنانو المافو بالتركيز على التوتر الاجتماعي الذي "أدى إلى قبول الرجعية من أجل إعادة الأشكال الثقافية التقليدية" ، من خلال نقد وقبول وعرض أدوات العصر الصناعي و"استثمارها عن طريق القوة والأهمية الاجتماعية للفن" (جوث ،٢٠). ولذلك سعت الثقافة الفاشستية إلى استخدام "القيَم الخالدة للثقافات العالية" من أجل تشريع القوة والسلطة والسيادة. ودون تجاهل المكانة العالية للفن التقليدي، استخدمت البيروقراطية العسكرية اليابانية استراتيجيات دمج وسائل الإعلام والفن من خلال الإنتاج التقليدي العام والأعمال الجديدة التي تعبر عن النظام في الأفلام والملصقات وبطاقات التهنئة والإعلانات والمجلات.

كان معتادًا في الدراسات الحديثة الإشارة إلى الفاشية التاريخية باعتبارها مشروعًا "حديثًا" ، وتطبيق مفاهيم "الفاشية المستحدثة" و"الحداثة الفاشستية" على المظاهر الثقافية أثناء الحرب في إيطاليا وألمانيا. ويشير هويت Hewitt إلى هذه التركيبات بقوله: "إذا كانت الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٣٩ تتصف بكونها فترة الطليعية التاريخية، فيجب أن تتصف أيضًا بأنها فترة ظهور الفاشية في أكثر أشكالها تطورًا" (٢٧). كما يذكر أن "الطليعية، مثل الفاشية، تعتبر نفسها مكملة

لتتابع الأحداث التاريخية" (٧). ينطبق هذا التكوين على تحليل بيرجر الذي يذكر فيه أن الطليعية تُعد قمة العقلانية البرجوازية للجمالية رغم سماحها بوجود علاقات معقدة أو عادية بين الطليعية والفاشية. فهويت يرى أن إدراك هذه العلاقة المتداخلة بين التجميل والتسييس ينبع من التمييز بين المفهومين؛ خاصة عندما هاجمت الطليعية الاستقلال الجمالي وعندما ظهرت الفاشية كأداة سياسية حيوية (٣٨). ويشير جريفين أن الفاشية، بعيدًا عن كونها قوة "مضادة للحداثة"، نشأت عن رغبة جماعية في وجود "حس بالتفوق والتفاؤل الثقافي" يتلاءم مع قُوَى الحداثة (١٤).

ورغم عدم مساواة هويت للطليعية بالفاشية ، إلا أنه يرى أنهما "حركتان متطورتان معاصرتان في طريق الإدراك الذاتي للحداثة" (٢). فهو يركز على التقارب بين "الطابع الشعري للأداء" الطليعي و"مسرحية السلطة" الفاشية باعتبارها "شكل عملي" للسياسة الفاشستية. فشعبية كلتا الحركتين ودمجهما لوعي الجمهور بالأداء واستخدامها للوسائل التنكولوجية ، مهدت الطريق لجماليات الطليعية والعروض الفاشستية للسلطة. ومن أحد تطبيقات هذا التكوين العناصر المسرحية والأدائية للطقوس الفاشستية ، مثل المجالس السياسية ، وسباقات رالي الأحزاب والعروض العسكرية. فبناء "الطقوس المدنية" في ألمانيا وإيطاليا حققتها شعائر الطقوس والأيقونات المتأصلة في طقوس الديانة المسيحية (جريفين، ٢٥). كما تمت إعادة تجميل النازية للسياسة ووسائل ربطها بالحياة الاجتماعية من خلال طقوس جديدة وفلكلور مصطنع يشمل "لائحة" الاشتراكية القومية. ومثلت العروض العسكرية وألعاب الحرب معتقدات

الحزب. وفي عام ١٩٣٣، عُرضت مسرحية "اللعبة التي تعد عرضًا طقسيًا يعبر عن الشكل الفني للاشتراكية الاجتماعية. وحضر العرض أكثر من ٦٠ ألف مشاهد في برلين (ستولمان، ٤٣-٤٤).

كون الدارسون مفهوم الحداثة الفاشستية ليلائم الإنتاج الثقافي ما قبل الحرب ؛ خاصة عندما أشاروا لتعايش الحداثة التكنولوچية الرأسمالية و"الدافع لإعادة اتحاد وحداتها داخل ثقافة متوافقة ومستمرة" (إيفي Ivy ، ١٤-١٥). وبذلك يمكن اعتبار الحركة المضادة للطليعية والمضادة للتغرب كنسخة واحدة للحداثة الرجعية. وبالمثل ، غير نموذج السلالة اليابانية السياسات الثقافية للبيروقراطية العسكرية والحركة المضادة للصين والمضادة للغرب. وظهرت أول هذه الأشكال عندما فوض الجيش ماياما سيكا Mayama Seika لتصوير حياة چنرال ياباني شهير هزمه الجيش الصيني وأسره. ثم عاد هذا الچنرال إلى موقع هزيمته لينتحر. وقدم ماياما مسرحيته ميچور كوجا Major Kuga في نوفمبر عام ١٩٣٢ "مصورًا فيها القيم العسكرية" ؛ حيث كان الجيش الياباني يهدف إلى تحقيق الشعبية (بويل ،١٩٨٤، ١٢٨-٣٠).

واتصفت جهود الدعاية للبيروقراطية العسكرية بوعي حذر بأهمية الشكل الجمالي ؛ خاصة عندما يتعلق الأمر بألوهية الإمبراطور. فقد تضمنت حملة الدعاية لتنصيب الإمبراطور شوا Shòwa جولة فوتوغرافية واسعة حول العالم ١٩٢١، كما قدمته "كواحد من الرجال العظام" في المجلات المفضلة للقارئات (سيلڤربرج ،١٣٠). واهتم النقاد بأشكال الوسائل الإعلانية، فقد طالبوا مذيعي الراديو بتحسين أصواتهم و"الحيادية" في تعليقاتهم وتجنب استخدام الكلمات

الحماسية مثل "حتميًا" و"رائعًا" في أي موضوع. وتم حظر الأغاني الشعبية التي تتضمن موضوعات شهوانية صريحة، كما تم حظر الأفلام الكوميدية التي تقلل من احترام رجال الشرطة (١٢٨-٩). واتسم الفن الحديث بتفضيل الشكل على المضمون مثلما هو الحال في الفن الطليعي. وبرغم ذلك ، يعد التجميل الفاشيستي للسياسة نتيجة ثانوية لتناول الطليعية لمفهوم الشكل، ويتأكد ذلك في مؤسسة فالتر بنيامين بينجامين للفن المستقبلي والفاشستي Walter Benjamin's association of Futurism and fascism ونقد جورج لوكاتش Georg Lukacs للتعبيرية.

ومن الموضوعات التي سادت الأعمال الرمزية في اليابان خلال فترة الحرب، استخدام صور العصور الوسطى والإقطاعية التي تعمل كبناء مثالي للتوافق الاجتماعي والعنصري. وفي اليابان حيث ينتشر الدين والسياسة أكثر منه في إيطاليا وألمانيا، كان التعبير عن الدولة يتم من خلال دوافع العصور الوسطى. وفي عام ١٩٢٤ ، نشأت حركة Kokuhonsha للدعاية بسيادة السلالة اليابانية وانتشرت جماعة المعجبين بقوانين محاربي الساموراي التي تخللت الجيش. يذكر بروكر أن افتقاد القوانين الأخلاقية في دول شينتو State Shinto تم تعويضه في قرار (مرسوم) التعليم (١٨٩٠) الذي دمج المعتقدات الأخلاقية للتقاليد والكونفوشيوسية مع مفاهيم الدولة الأسرة family-state ، كما مهد الطريق إلى ديانة أخوية مقبلة في عصر شوا تعزز من البيروقراطية العسكرية. وعلى العكس من ذلك افتقدت الاشتراكية القومية القوانين الأخلاقية الموثوق بها ، ولذلك تم بنائها عن طريق طقوس الأداء (بروكر، ٢٤٧).

يشير موراياما إلى اثنتين من الصفات الأساسية "للبناء النفسي" للثقافة الفاشستية القومية: "النزعة إلى رمزية الدولة باعتبارها الامتداد المباشر للمجموعة الأولية (الأسرة أو القرية) حيث يعيش الفرد" ، والصفة الثانية هي بلد المنشأ التي يعبر عنها باعتبارها "حب الفرد لبلده الأصلية ومحل ميلاده". ويضيف موراياما أن الصفة الثانية تشير إلى الإدراك الياباني لمفهوم "القبلية tribalism" التي تعد، في رأي موراياما، أساس القومية الفاشستية (١٤٤-٥). وبينما تعني القبلية النازية "الدم والأرض" الحياد في التناقض بين الفطرية والبيروقراطية التكنولوجية النازية، تتخلل القبلية اليابانية المجتمع الحديث بشكل تام. كما تميل القبلية اليابانية إلى توضيح مادية المنظمات والمؤسسات الحديثة التي لم تعد تؤدي وظائفها الأصلية (٢٦٣-٤). وأصبحت نماذج التاريخ الأسطوري لكل من ألمانيا واليابان نماذج أساسية تتمثل في الإعجاب الألماني بالعنصر الآري وتأليه سلالة ياماتو. وتختلف ألمانيا في "الرومانسية الأرضية" التي يعرفها مارتين بأنها الحنين الطائش إلى مجتمعات ما قبل الحداثة التي تبدلت بعد الحرب العالمية الأولى. ولكن ينتشر هذا المفهوم بشكل أكبر في اليابان، ودون تأثر بالحرب، حيث نصف عدد السكان تقريبًا من المنتمين إلى الأرض (مزارعون) بينما تبلغ هذه النسبة ٢٠٪ فقط في ألمانيا. ومن الخصائص الهامة أيضًا في البلدين تمجيد التكنولوجيا ؛ حيث تعبر كلتا البلدتين عن الحرب باعتبارها "أبو الاختراع وأم الثقافة".

وشكلت البيروقراطية العسكرية اليابانية عددًا من المنظمات التي تهدف إلى تعزيز المفاهيم المعاصرة للتاريخ الياباني الأسطوري من خلال استخدام الوسائل

التكنولوجية الحديثة. وصاحب ذلك مجموعة من الإجراءات التي تعزز القوانين المضادة للهدم. فقد تلا قانون حفظ السلام، الذي تم تعديله في ١٩٤١ للسماح بالاعتقال غير المحدود للمعتقلين السياسيين، قانون الأمن للدفاع الوطني (١٩٤١). كما سيطرت عدة قوانين على وسائل الإعلام لضمان الرقابة على كل أشكالها ، مثل القانون الشرطي للرقابة على الخطب السياسية والإصدارات الصحفية والمجالس والمؤسسات (١٩٤٢) ، والقانون الخاص بجرائم فترة الحرب (١٩٤٣) (ليناج ، ٩٨-٩٠) . واستمر تشكيل المجموعات الفنية والأدبية بدعم جهود الحرب ، مثل المؤسسة الوطنية الأدبية اليابانية والمؤسسة الوطنية للصحافة اليابانية. وبداية من عام ١٩٣٧ ، تم تنظيم عدة معارض لتصوير الانتصارات والبطولات العسكرية ، مثل "معرض فن الحرب" ، و"معارض فن الحرب المقدسة" وعروض "حرب شرق آسيا الكبرى" (١٢٣-٤). وفي عام ١٩٤٣، قام المكتب الإعلامي لرئاسة الوزراء بحظر آلاف المؤلفات الموسيقية وصدر قرار بمنع عرض الأعمال البريطانية والأمريكية. وفي عام ١٩٤٤ ، تم حظر استخدام بعض الآلات الموسيقية مثل الجيتار والبانچو banjo والقيثارة. كما تم حظر كل المعارض الفنية ، ماعدا تلك التي تنظمها المؤسسة الوطنية لليابان الكبرى (١٢٣).

وفي عام ١٩٤١، نشرت مؤسسة مساعدة الحكم الإمبراطوري "المفاهيم الأساسية" للتعاقد الاقتصادي الأكبر في شرق آسيا" والتي تؤكد على سيادة اليابان في قارة آسيا، فكما يذكر في هذه المفاهيم" "رغم استخدامنا لمصطلح "التعاون الآسيوي" فهذا لا يتجاهل سيادة اليابان التي أوجدتها الآلهة أو يشير للمساواة العنصرية" (ليناج، ١٤). وبعد نهاية الحرب بستة أشهر، اجتمع عدد من

المفكرين برعاية المجتمع الأدبي لمناقشة موضوع "التغلب على الحداثة". وأدت المناقشات إلى تأكيد مفاهيم البعد عن التغرب والعودة إلى الثقافة التاريخية باعتبارها أسلوب مكافحة الحداثة. وتم نشر هذه المناقشات التي خلصت إلى صعوبة اندماج التقاليد اليابانية والأوروبية ولذلك لا بد من العودة إلى التقاليد اليابانية من أجل تجديد "النظرة الروحية" (مونرو، ٢٣-٤). وكان الأساس هو دمج العقلانية والليبرالية والمادية في كيان روحي واحد، بالإضافة إلى عرض مفاهيم الدولة الخاصة بكل من "العلاقات المتعارضة داخل المحاور الأساسية للتقاليد والإحياء والثورة وعبادة وتمجيد الإمبراطور وترحيل الأجانب وانعزال وانفتاح الدولة والقومية والحداثة والشرق والغرب".

ويرى بيرجر أن الطليعية فشلت في إحداث تغيير في تطبيقات الحياة التي تعتمد على الفن نتيجة لتحويل الطليعية إلى مؤسسات. ولكن مرت الطليعية بتطور يتمثل في إبعاد الفن الذي يفتقر إلى العقلانية. ويرى بنيامين أن تجميل الفاشية للسياسة توقف على إلغاء الاستقلالية. لم يكن ذلك من أجل إحداث تقارب بين الفن والحياة ، ولكن لأن الفاشية أدركت دور الفن الحيوي في الحفاظ على سلطة الدولة. وبذلك نجحت الفاشية بينما فشلت الطليعية في تحقيق أهدافها.

التقييم التاريخي للطليعية التاريخية

يجب الإشارة إلى أن تقييم العناصر السياسية للطليعية تستخدم وفقًا لإيديولوچية النقد. وبينما ينطبق ذلك على مفاهيم الجمالية عبر التاريخ، يبدو

أمرًا حيويًا فيما يتعلق بالنقد الطليعي للفن والتحول الذي أحدثته الطليعية في مجموعة أنماط الاستقبال. وعمومًا ، يمكن تحديد نوعين من النقد للطليعية اليابانية قبل الحرب يتصفان بالدافع السياسي والازدرائي. أحد هذين النوعين ركز على التأثير السلبي لتقليد الأشكال الغربية ؛ مما يساعد على تشريع مفهوم القومية والتوسع العسكري الآسيوي بعد ذلك. والنوع الثاني من النقد يصور الربط الروتيني لفناني الأدب والمسرح الطليعي بالسياسة المدمرة.

قام العديد من الدراسين بالبحث عن نقاط التشابه بين الطليعية والتطبيقات الديكتاتورية. يعود مثل هذا البحث في الغرب إلى واضعي نظريات المدرسة النقدية بفرانكفورت بالإضافة إلى لوكاس وبنيامين . فقد ذكر بنجامين في "الفن في عصر الإنتاج الميكانيكي" (١٩٣٦) أنه من خلال تقنيات المونتاج وغيرها من التقنيات، استطاع الداديون هدم "هالة" إبداعهم الفني والذي أطلقوا عليه "إعادة الإنتاج بأقل وسائل الإنتاج " (بنجامين، ٢٣٧). ويتضح إعجاب بنجامين بالطليعية من خلال المستقبلية الإيطالية التي يربطها بالفاشية الإيطالية. بينما يرفض لوكاس بشدة الطليعية وكل الأعمال الفنية غير الواقعية، فقد نقد التعبيرية وتركيزها على الشكل السطحي و"ذاتيتها المشوشة غير المكتملة" التي تعوقها عن تصوير الواقع الاجتماعي بدقة. ويرى لوكاس أن التعبيرية ترمز إلى الاتجاه لعدم التقليد ، وهي وجهة النظر التي تبناها بعد وصول النازية إلى السلطة وبعد قمع هذه الحركة التعبيرية، مما يدعو إلى السخرية. وقد عبر في "التعبيرية، أهميتها وتراجعها" (١٩٣٤) عن هذه الحركة باعتبارها "واحدة من الاتجاهات العديدة للفكر البرجوازي الذي تحول بعد ذلك إلى الفاشية" (٨٧). وقد تبنى هذا الرأي

المعادي للطليعية النقاد المنتمون لحزب اليسار والحزب المحافظ. ثم أصبح ذلك الرأي أساسًا لحركة الواقعية الاجتماعية في روسيا واتحادات الاشتراكية في أنحاء العالم.

ومن المثير هنا أن نموذج الاستقلال الجمالي، الذي تبناه واضعو النظريات في عصر تاشو وبدايات عصر شوا، ارتبط بالحركة الأدبية والفنون البروليتارية. واقترح هيراباشي هاتسونوسوكو، ناقد الأدب الماركسي الشهير، حفظ الفنانين لبعض الاستقلالية. فقد رأى أن ديكتاتورية الفن البروليتاري مرحلة مؤقتة في الطريق إلى "جنة بلا فروق اجتماعية" ؛ ولذلك يجب أن يتجنب الفن "التحيز الطبقي" (أريما ، ١٨٢). فهو يشعر أن الفن يستطيع توفير المواساة والعزاء وهو الأمر الذي لا تستطيع السياسة تقديمه ؛ ولذلك يرى أن الفن ليس بإمكانه وحده التأثير في تحول الظروف الاجتماعية السائدة. ويخلص إلى أن الفن يجب أن يخدم السياسة "مؤقتًا" حتى يحصل على الاستقلال في مجتمع بلا فوارق طبقية (أريما، ١٨٣).

ومن المفكرين الماركسيين أيضًا ناكانو شيجيهارو، وهو شاعر وروائي وناقد وأحد الاشتراكيين في حركة الثورة الأدبية في العشرينيات. ويرى ناكانو أن ثقافة التاشو شكلها الرأسماليون المستشرقون الذين قاموا بتوفيق التقاليد اليابانية لتلائم أهدافًا سياسة واجتماعية جديدة. كما اتصف هذا العصر بأنه أحد "ثقافات الإنتاج" التي تحددها الأشكال الجديدة من الإعلام (سليفربرج، ٩). وينتقد ناكانو بشكل أساسي الاتجاه إلى إحداث توافق بين التجربة الإنسانية وفكرة إلغاء التميز التاريخي والثقافي. ونظرًا لوعيه بمكانته الاجتماعية ككاتب،

حافظ ناكانو على الأدب والفن المصنف بالرأسمالي داخل نظام متبادل يجعل الفنان منتجًا لسلع ثقافية. وقدم ناكانو مثالين لظاهرة التغرب والاستهلاك الثقافي: شعر بول كلوديل Paul Claudel وحركة كابوكي Kabuki للإصلاح.

يري ناكانو أن كلوديل، السفير الفرنسي السابق باليابان، يمثل "نموذج" المستشرق لأنه حاول التوفيق بين الأشكال الشعرية التقليدية، وبذلك أمكنه توضيح كيفية تحول الأعمال الثقافية التاريخية إلى وحدات إنتاجية تُباع في السوق العالمي (سيلفربرج ١٩٩٠، ١٩). وتناول ناكانو محاولات كلوديل لإعادة الأشكال المتأصلة في الثقافة الإقطاعية من أجل تحقيق أهداف سياسية جديدة. كما يشير ناكانو إلى اتجاه حركة كابوكي إلى مفهوم التغرب. ورغم دعوته لإنشاء شكل مسرحي ثوري جديد، يري ناكانو أن حركة شينجيكي لم تنل القبول نظرًا لارتباطها بالثقافة الغربية البرجوازية (١١٢). ولذلك يُعد الأسلوب الملائم لتحديث المسرح الياباني هو إعادة تكوين حركة كابوكي بحيث تقدم "لغة بروليتارية جديدة تهتم بالشكل وترفض المحتوى الإقطاعي" (١١٣). وبذلك يتمثل الإصلاح الذي يقترحه ناكانو في الاهتمام بالتقنيات الأساسية للمسرح التقليدي والمألوفة لدى الجمهور الياباني، والتي تعد أيضًا مشابهة لتقنيات الطليعية.

ومن المهم هنا الإشارة إلى اهتمام ناكانو بالإقطاعية باعتبارها تصنيفًا تحليليا فيما يتعلق بالثقافة اليابانية الحديثة. فقد نشأ عن الفكر الإقطاعي قوى كاملة في فن ما قبل الحرب وأكسبته الدعاية تصنيفا نقديا مهما. وفي معرض نقده لحركة كابوكي للإصلاح، يشير ناكانو لأهمية الشكل عن المضمون، وهو المفهوم

الغالب في أشكال المسرح الياباني بالإضافة إلى إمكانية تطبيقه في ثقافة التاشو. وقد طبقه الدارسون أيضا على ثقافة فترة الحرب. ومن الجدير بالذكر أيضًا ، أن أول مجموعات ناكانو الشعرية صادرتها الشرطة عام ١٩٣١ نظرا لمعتقداته السياسية، كما لم يتم نشر ثاني مجموعاته الشعرية إلا عندما تم تعديل أكثر من ٢٣ صفحة.

وفي فترة ما بعد الحرب، واصل واضعو النظريات النقد المضاد للطليعية على المستوى الاجتماعي والسياسي المعاصر. فقد ذكر هويسين Huyssen أنه في الخمسينيات تمت إعادة اكتشاف الدادية في سياسات الثقافة الغربية لتلائم مفهوم الحداثة في الشعر والسرد القصصي والرسم. ووضح بيرمان Berman أنه في السبعينيات هاجم الليبراليون والمحافظون الجدد الطليعية التاريخية، كما أشار مان Mann إلى خطر الطليعية التاريخية التي يعد نجاحها نهاية للفن (٥٥).

ورغم تناول اليابان للفن والجماليات الغربية في الثلاثينيات دون تعقيد، اتجه عدد قليل إلى الفن الطليعي من أجل الحفاظ على "الفن الياباني الحديث خلال الحرب" (١٩٨٧، ٦٣). وفي عام ١٩٩٤، وضح مونرو أنه "لم يتم بعد إعداد تاريخ شامل وتحليل نقدي لدراسات الفن في القرن العشرين" (٢٠). ولكن ساهمت جهود أوموكا في إعداد دراسات عن هذه الفترة في تحقيق فهم شامل لنشاط وسياق الطليعية الأصلية ، وكذلك المستمدة من الغرب في فترة ما قبل الحرب.

ومؤسسية الطليعية اليابانية بشكل نظري، إن لم يكن بشكل عملي، ترجع إلى الفنانين المتطرفين في الستينيات والذين ادَّعوا تبنِّيهم المفهوم الطليعي قبل

الحرب باعتباره مادتهم الفكرية والجمالية التي يستخدمونها في أعمالهم، كما قدموا أعمالهم في معرض بطوكيو بعنوان : لوحات رواد الفن الطليعي (١٩٦٥). وأشار بعض الدارسين إلى تجاهل تاريخ الفن الياباني في أواخر عصر مييجي وحتى حرب الپاسيفيك للفن الياباني الحديث نتيجة للتفسيرات المتناقضة للحداثة اليابانية. ويعلق مونرو على هذا التناقض في تفسير الحداثة اليابانية بقوله:"يمكن اعتبار هذا التناقض جهدًا قوميًا لتكوين تاريخ للحداثة اليابانية باعتبارها حركة مستقلة عن السرد الأوروبي- الأمريكي" (٨١).

ويشير كل ما سبق إلى الصفة السائدة في نظرية الطليعية التاريخية والمعاصرة والتي تهدف إلى تحقيق أهداف جمالية أكبر. وبذلك تعُد الطليعية التاريخية رمزًا لأهداف الاتجاه لتحول إنتاج الفن واستقباله. كما تشير جهود البحث والنقد في التاريخ المعاصر إلى النتائج الاجتماعية والسياسية للطليعية التاريخية.

تَذكُّر التراجيديا اليونانية ونسيانها كتاريخ قومى في يابان ما بعد الحرب

كارول فيشر يورجنفرى

تحديداً فى الساعة الثانية وخمس دقائق من ٣٠ أغسطس لسنة ١٩٤٥، فُتح باب الطائرة Bataon C- 54 ووطِئتْ قَدَما الجنرال دوجلاس ماك آرثر، الرئيس الأعلى لقوات التحالف (SCAP) [١] على الأرض اليابانية فى أتسوجى . Atsugi بدا الأمر يكى طويل القامة على الدرج وقد خرجت من بين أسنانه غليون على شكل ثمرة الذُّرَة ومرتديًا نظارة الطيارين الخضراء الدكناء. كان مظهره شديد الدرامية؛ لدرجة أن البعض قارن بين هيئته وأحد الممثلين فى مسرح الكابوكى. فى تلك اللحظة المسرحية عندما وطئت قَدَما ماك آرثر. فى كل التاريخ المسجل، لم يحتل غازٍ أجنبى اليابان أو هزمها. وقبل ذلك بخمسة عشر يومًا، وبعد قصف لا يهدأ تبعته انفجارات ذرية مزقت هيروشيما فى ٦ أغسطس وناجاساكى فى ٩ أغسطس، استسلمت اليابان. انتهت الحرب العالمية الثانية، وكان الاحتلال على وشك البدء. ولم يكن هدف الاحتلال سوى تغيير الفكر اليابانى الذى ساد لمدة ألفَىْ عامٍ؛ وذلك من خلال فرض الديمقراطية بالأسلوب الأمريكى. ووفقًا للرعاية

---

(١) SCAP تشير إلى ماك آرثر نفسه وكذلك إلى منصبه الحكومى.

الأمريكية، سوف يتحرر اليابانيون من العبودية الخاصة بالتعصب الديني، ويتم تدمير الماضى الشمولى تمامًا، وإن الأمة المهزومة سوف تبارك بكل منح الديمقراطية. على أية حال، علق جون داور John Dower :

> **لقد تجلت تناقضات الثورة الديمقراطية: بينما نصح المُؤيِّدون بالديمقراطية، حكموا بالسلطة الرسمية،؛ وبينما ناصَرُوا المساواة، هم أنفسهم شكلوا طبقة متميزة لا يمكن المساس بها لقد استقرت الأجندة الإصلاحية الخاصة بهم على الافتراض ،بدون استثناء، بأفضلية الثقافة الغربية وقِيمها على ثقافة "الشرق". وفى نفسه الوقت،تقريبًا كل تفاعل أو احتكاك بين المنتصر والمهزوم تشويه لمحة من الأفضلية للرجل الأبيض... مثلهم مثل أسلافهم، امتلأت أرواح المنتصرين بإحساس من القدر الواضح.**

فى ظل الاحتلال، كانت حرية التعبير مفترضًا مكفولة، ومع ذلك، كانت الرقابة هى الواقع، ورُوجعت الذاكرة التاريخية وأُعيدت كتابتها. لقد استنكرت العسكرية والكولونيالية اليابانية لما قبل الحرب ، والتى كانت فى السابق تُعبير قوى الخير للمنقذ نفسه- بجرائم الحرب، وأُعدم سبعة منهم. شعر العديد من اليابانيين العاديين بان "هؤلاء السبعة الذين نُفذ فيهم حكم الإعدام كانوا بمثابة كبش فداء" غمًا للإمبراطورية،... للعديدين المسئولين عن الحرب، (أو) ... للشعب اليابانى ككل (Tsurumi 1987, 15- 16) وعلى هذا ، وبالرغم من أن معظم اليابانيين شعروا "بالارتياح" بأن الإمبراطور لم يُحاكم بواسطة هذه المحكمة، "كان ذلك يُعدُّ إلغاءً لكل منطق لمحاكمات جرائم الحرب، كان هذا

الغموض هو أهم مظهر من مظاهر التفاعل اليابان (Tsurumi 1987, 15- 16)
هل اعتبر اليابانيون أنفسهم الحِمّلان أم الذئاب؟

لقد ساد ذلك الإحساس بالإبهام والغموض فيما يخص هوية اليابان القومية خلال الاحتلال واستمر حتى هذا اليوم. لقد أُجبرت اليابان، والتى كانت أرضًا لمحاربى الساموراى، بأن تقبل وللأبد دستورًا جديدًا يستنكر الحرب واستخدام القوى العسكرية. وبالرغم من ذلك، عندما اندلعت الحرب الكورية، شجعت أمريكا اليابان على مخالفة ذلك الدستور المفروض عليها؛ وذلك من خلال إيجاد قوى دفاعية تُسمى الاحتياطي القومى للشرطة. واستمر التناقض ولمدة خمسين سنة تالية. لقد حلت المشاعر المناهضة لشيوعية سنة ١٩٥٠ بمشاعر الخوف من الإرهاب. وبالرغم من الحظر الدستورى لما بعد الحرب، ففى سنة ٢٠٠٣ أُرسلت القوات اليابانية للخارج للاشتراك فى عمليات عسكرية يقودها الأمريكيون.

وفى خلفية من المظاهرات الواسعة الانتشار والمناهضة لذلك، فى ١٩ مايو ١٩٦٠، تقابل الـ Diet فى منتصف الليل لتوقيع معاهدة الـ AMPO للأمن بين اليابان وأمريكا. وتم تفعيل المعاهدة فى ١٩ يونيو. لقد شكلت مكانة اليابان كأمة متعاونة Clint وقننت وجودًا عسكريا أمريكيًا كبيرًا فى اليابان، مشتملاً على غواصات نووية. وتتجدد معاهدة AMPO كل عشر سنوات، مسفرةً عن اعتراضات من كلا اليسار (والذى يريد إخراج أمريكا من اليابان كى لا تُستخدم اليابان كقاعدة عسكرية للصراعات الدولية، كما كانت فى فيتنام) واليمين (والذى يريد من اليابان أن يتخلى عن دستور السلام والاعتماد العسكرى على أمريكا؛ وذلك بإيجاد عسكرية يابانية حقيقية).

ولكى تتحول اليابان إلى ديمقراطية على النمط الأمريكى، شجع الاحتلال طبع استنكار denunciation وثائق الحرب التعليمية التى تركز على الأساس الفلسفى للعسكرية اليابانية وعلى عبادة الإمبراطور. فى الوقت نفسه ، احتاجت قوات التحالف SCAP أن تدعم احترام الذات القومية اليابانية وأن تشجع النمو الاقتصادي. ولذا نتج ما يُسمى سياسة الذاكرة الانتقائية- والتى ربما يُطلق عليها نفاق مثقف مفروض.

منذ سنوات، وافقت وزارة التعليم اليابانية على أن تشتمل المقررات على إشارات على جرائم الحرب اليابانية فى النصوص المقررة فى المرحلة الثانوية. وعلى أية حال، ضغطت القوى المتزايدة للقوميين من الجناح الأيمن فى اليابان- متضمنةً أساتذة الجامعات المرموقة- على وزارة التعليم فى أبريل ٢٠٠١ باستخدام نصوص مُراجعة خَلَتّ من وجود ما يسمى بـ "نساء الراحة" (الكوريات وأخريات كن يُجّبَرَن على ممارسة الرذيلة باعتبارهن عبدات/ العبودية الجنسية) وعلى أن يُقلل المحتوى الذى يذكر جرائم اليابان ضد الآسيويين. أكَّد المعلمون المسئولون عن هذه النصوص الجديدة أنه لا يوجد دليل على وقوع مثل هذه الأحداث، وأن الإصرار على حدوثها سوف يُسفر عن التقليل من شأن احترام الذات بالنسبة للأطفال اليابانيين. وتشبه بلاغة المراجعين تلك الخاصة بناكرى المَحْرقَة فى أمريكا وأوروبا؛ ويُذكر تصرف الحكومة فى قرار كانساس فى سنة ١٩٩٩ بمنع ومصادرة النصوص العلمية التى تحتوى على مناقشات لنظريات مثل النشوء والارتقاء The Big Bang . ويستمر موضوع الكتب والنصوص موضوعًا سياسيًا حساسًا، ويثير للجَدَل بدرجة عالية وغير مستقرة؛ كما هو الحال فى

أمريكا، كلا الجانبين للمدى السياسى يتسم بالمناقشات العاطفية. وبالرغم من انتهاء الاحتلال رسميًا فى سنة ١٩٥٢، لا تزال آثاره مستمرة، كما يستشعر داور Dowerفى ملاحظته:

> كثير مما يقع فى قلب المجتمع اليابانى المعاصر- طبيعة ديمقراطية، كثافة الشعور الشعبى فى أوقات السلام Locfi وإعادة بناء الجيش، الطريقة التى يتم تذكُّر الحروب بها (وتُنسَى) - هو ناتج التركيبة معقدة التداخل فيما بين المنتصرين والمهزومين (Dower, 28) .

لقد أكدت مثل هذه التناقضات أن الطريقة التى يُمثل بها الماضى القومى تُعتَبر ذات أهمية قصوى .

المسرح، الذاكرة والهُويَّة القومية

لقد كانت مسألة قبول الماضى على مضض أو تجاهله، أو ببساطة إعادة كتابته ومراجعته، مسألة فى غاية الأهمية بالنسبة للإحساس اليابانى بالذات. وبينما الموضوع مثير للنزاع بعد الحرب، فهو ليس متفردًا بالنسبة للفترة المعاصرة ولا حتى لليابان. فى كل عصر وكل أمة شجع المحاربون المنتصرون والحكومات الجديدة التعديلية(*) كنوع من التدعيم للسيطرة. وعلى الرغم من ذلك، دافع بعض العلماء المثقفين عن مبدأ أن اليابانيين دائمًا ما كانوا قادرين على سرعة

---

* التعديلية:

(أ) المناداه بتعديل مذهب أو معاهدة.

(ب) حركة فى الاشتراكية الماركسية الثورية ——— الأخذ بروح التطور (المترجمة).

استبدال الإيديولوجيات، معتمدين على الظروف الآنية، دون الشعور بأنهم يتصرفون بطريقة تتسم بالنفاق. يتعلق هذا السلوك بـ "التّنْكو" Tenko (أى التخلّى علنًا عن معتقدات سابقة، أو التحول المُكْره تحت ضغط). ويمكن أن يُستشعر بها كحل عملى لصراعات الحياة التى لا تُحلّ (تسورومى ١٩٦٨، ١٩٨٧ Tsurumi).

كيف استجاب فنانو المسرح بعد نهاية الاحتلال للتناقضات التى نتجت عن فرض الديمقراطية، وكشف العسكرية اليابانية وجرائم الحرب، والهجمات النووية على اليابان؟ كيف أثر الاتجاه لعكس الوضع المُؤسَّس على احتياجات اللحظة- لارتكاب الارتداد "تنكو" - على مسرح ما بعد الحرب؟ وتوجد طريقة لمعالجة هذه المشكلة، وهى أن تضع فى الاعتبار الارتباط المسرحى اليابانى مع "الآخر" الأجنبى فى شكل الغرب أو هيئته ؟

ولكى نلقى بنظرة على الخمسين عامًا الماضية، دعنا نعود للحظة إلى زمن ما قبل الحرب العالمية الثانية.

منذ أواخر القرن التاسع عشر، شعر الكتّاب والمخرجون اليابانيون بضرورة الرد على الضغوط الاجتماعية السريعة والمحبطة، وذلك من خلال إيجاد نظائر درامية فى الأداء الغربى. وبعد الإطاحة بنظام توكوجوا سبوجوناتى Tokugwa sbogunate الإقطاعى فى سنة ١٨٦٨، أُثيرت المناظرات (حول كيفية تقديم المسرح/ لأمة) وبطريقة ملائمة لأمة تحاول فى ضراوة أن تستبدل بيابان القديمة المنغلقة يابان جديدة "متحضِّرة"، والتى بدورها تستطيع أن تتنافس مع الغرب

الصناعى الإمبريالى. وكان من المعروف والمفترض أن الأجانب دائمًا ما يكرهون أو يشعرون بالمهانة لدى تقديم الهمجى والجنسى. وكانت إحدى محاولات الإصلاح هو"التحديث" للكابوكى Kabuki ؛ وذلك بجعله أكثر واقعية أو يقترب من الدراما الغربية. والقيام بذلك يتطلب عدة استراتيجيات؛ مثل تكليف ممثلات بدلاً من أونّاجاتا (onnagata ممثلون من الرجال متخصصون فى أداء الأدوار النسائية)؛ التأكيد على الحقيقة أو الواقع الداخلى أو النفسى (هاراجى (haragei) بدلًا من الجمال المُتأسِّلب؛ التقليل من الأدوات المسرحية (الفانتازيا والجنس الصريح)؛ تقديم أزياء تاريخية دقيقة، وكتابة مسرحيات عن الأحداث المعاصرة. تضافرت جهود الحكومة وأصحاب المسارح وحتى بعض الممثلين الكبار مثل إيشيكوفا دانجيو التاسع (1903 -1839) Ichikova Danjuio، فى محاولة لتحويل كابوكى من مجرد تسلية للجماهير إلى شىء ربما يستطيع ان ينافس الاوبرا الغربية من حيث الأناقة . على أية حال، مثل المراوغات الثقافية والاجتماعية التى تمت مؤخرًا تحت الاحتلال ، مثل هذه الإصلاحات الجذرية لم تَلْقَ الاهتمام الكافى من مرتادى الكابوكى.

وعلى النقيض، ألهمت الدعوة لمزيد من "الواقعية" ولمسرحيات عن الحياة المعاصرة للشباب من المثقفين سياسيًا والمبدعين لنوع جديد من الدراما يُسمى شيمبا Shimpa (مدرسة جديدة للدراما). احتفى كاواكامى أوتوجيرو Kawakami Otojiro (1864- 1911) وزوجته كاواكامى ساوا باكو Kawakami Sadayawo (1781- 1946) بمركز اليابان كقوى إمبريالية من خلال تقديم إنتاجات شعبية ووطنية، مثل الحرب اليابانية الصينية (نيشين سنسو Nisshin

Senso ٩٤-١٨٩٥) وأُشير إليها بأنها "تقارير من الجبهة". ولقد قدمت فرقتهم أيضًا "اليابان الجديدة" فى رحلات لأمريكا وأوروبا بين سنة ١٨٩٩ وسنة ١٩١٢, وقدمت هذه الرحلات مسرحيات شبه كابوكى ذات طُرُز غربية نصف شرقية، مثل "فتاة الجيشا والفارس" The Geisha and Knight(الجيشا إلى ساموارى). صورت فرقة كاواكامى هوية قومية متناقضة والتى اتسمت بالحداثة والقِدَم فى آنٍ واحدٍ، حربية ولكن ناعمة (كانو ٣ - ١٢٣، CA 2300 Kano) وهناك فى اليابان، تجلت المحاولات المسرحية لمحاكاة الغرب فى سينجيكى Shingeki (مسرح جديد). منذ بدايته فى سنة ١٩٠٦، ركز شينجيكى على الأدب الغربى والمسرح الفلسفى، متخصصًا فى ترجمات ونصوص مأخوذة عن الكلاسيكيات الأوروبية لمؤلفين مثل شكسبير Shakaspeare وإبسن Ibsen . وغالبًا ما أُعتُبرت ناتسوى سوماكو (١٨٨٦- ١٩١٩) Natsui Sumako والتى كانت أول من قدمت "نورا" Nora فى مسرحية إبسن: بيت الدُّمَية Ibsen's ADoll's Home فى سنة ١٩١١، أول ممثلة يابانية حديثة، وكذلك النموذج "للمرأة الجديدة" والتى صدم سلوكها مثلها مثل نورا الحساسيات التقليدية (كانو Kano ٣-٣٨، ١٢٣- ٢٣).

أدى الخوف من أن تقلد الفتيات المرأة الجديدة الغربية المتفسخة وأن تفشل فى أن تصبح الزوجات الصالحات والأمهات الحكيمات التى تتطلبها النزعة القومية اليابانية- مقترنة بالرغبة فى الجَنَى الاقتصادي - أدى إلى تطور كل الفتيات فيما يُسمى بالـ "تاكارا زوكا Takarazuka" .

وقد كانت بالأساس نوعًا من مدارس التهذيب المتقدمة التى تقوم بالتدريب على فنون الأنثوية التقليدية (مثل: الغناء، الرقص، التنظيف، والطاعة للآباء

وللأزواج). وصُورت الأعمال الأدائية العامة كنوع من التسلية العائلية المتكاملة؛ حيث يمكن أن تصور نجاح الطالبة من خلال زواج صالح.وبالرغم من أن الـ "تاكارزواكا" نال شعبية واسعة ونجاحًا تجاريًا كبيرًا؛ إلا أنه لا يزال يدعم وبطريقة ضرورية للصورة القومية المحافظة (روبى أتون Robe aton) .

إبان الثلاثينيات، كما انتقلت الحومة اليابانية إيديولوجيًا تجاه اليمين انتقل العديد من فنانى "شينجيكى" تجاه اليسار. فى سنة ١٩٤٢، اتُّهم أربعة عشر فنانًا مسرحيًا من الشينجيكى والذين كانوا من مؤيدي المواقف الاشتراكية – الماركسية (والذين ارتادوا السجون ذهابًا وإيابًا خلال السنوات العشر الماضية) بارتكابهم جرائم ضد الحكومة.

ولقد تم منع الشينجيكى طوال فترة الحرب. وبالتالى التزم الأربعة عشر فنانًا بما يُسمى تنكو Tenko (وهو ازدراء الماركسية والقَسَم الواضح بالولاء لليابان)؛ ومن ثمَّ تم الإفراج عنهم. ومن بينهم كان الممثل – المخرج سِنْدا كوريا Senda Koreya (1904- 1994) ، والذى ظل فى السجن منذ سنة , ١٩٤٠ وبالرغم من لعنة البعض له بسبب فشله فى تمسكه بمبادئه، ازدهر سندا كفنان مُوقَّر بعد الحرب. وتحدث بصراحة عن ازدراء لمبادئه فى مقابلة أُجريت سنة ١٩٧٠:

> لم أكن مهتمًا بمسألة نصر اليابان أو هزيمته فى الحرب. لم تمثل هذه المسألة أية أهمية بالنسبة لى وعندما يواجه الفرد بمشكلة الارتداد عن معتقدات سابقة، فلا يوجد أمامه سوى شيئين يضعهما فى اعتباره. أولهما: هو مسئوليتك تجاه منظمتك والآخر هو

مسئوليتك تجاه نفسك... فأعضاء فرقتى ارتدوا عن معتقداتهم وانضموا إلى الفرق الحكومية المتجولة، وبعض منهم اتجه إلى الأفلام التجارية. ولم يتبق لى أى إنسان أحارب من أجله، ولذلك احتدمت المشكلة لتصبح شخصية للغاية. ولذلك فكرت فى أنه من الأفضل أن أخرج وأبدأ بعمل أشياء من جديد وللمرة الثانية بدلاً من البقاء فى زنزانة سجن. (سندا ٦٣، ٦٤).

وبالرغم من حكمه النخبوى وأصوله المثقفة وميوله اليسارية، أصبحت واقعية الشينجيكى المعيار للمسرح التجارى فى القرن العشرين واستمر ذلك حتى يومنا هذا. وكنتيجة لذلك، كان الشينجيكى الهدف الرئيسى عندما تبرز حركة مسرحية يابانية جديدة. وُلدت "الأنجورا" (وهى مشتقة من الكلمة الإنجليزية "تحت الأرض") وسط التناقضات الاجتماعية للعصر بما تحويه من غضب واسع الانتشار، والاحتجاجات الكبرى بسبب تمرير الـ Ampo فى سنة ١٩٦٠، والمظاهرات ضد الفاشيستية وحرب فيتنام سنة ١٩٦٨ (والتى بدأت أربعة أشهر قبل الأحداث فى باريس، والتى أدت إلى إغلاق على الأقل ١١٦ كلية وجامعة يابانية بنهاية العام). وعمت "الأنجورا" روح شبابية ونماذج مبتكرة للأداء؛ حيث أعتُبرت سياسة الشينجيكى "اليسارية القديمة" والواقعية السيكولوجية غير معاصرة. ومثلهم مثل نظرائهم فى الغرب، كان المبتكرون المسرحيون "لأنجورا" فنانين مؤدِّين حقيقيين. حاول البعض أن يدمر، وأن يعيد اختراع، أو يعيد تعريف أنواع العرض التقليدى مثل نو، no، بانراكو bunraku ، كيوجين kyogen،

كابوكى kabuki ، وأنواع متعددة من التسلية الريفية؛ بعضهم انجاز مع أو وقف ضد الطليعية الغربية؛ والبعض بحث لنماذج جديدة تمامًا عن التعبير والهُويَّة .

أسطورة الديمقراطية

من بين أكثر فنانى الأنجورا ابتكارًا وبراعة كان أولئك الذين بحثوا عن الإلهام فى التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية كطريقة للتوثيق مع الصراع غير المفسر الخاص بماضي اليابان وحاضره. واضعين فى الاعتبار الصراعات المحيطة بالمناقشة المفتوحة لتاريخ الأمة الحالى، لجؤوا لممارسة إحلال عنصر مبكر ومشابه بالحاضر. مثلهم مثل الكُتَّاب المسرحيين للكابوكى من قبلهم، غالبًا ما تحولوا إلى نسخة رومانسية (أو ضد رمانسية عمدًا) من الماضى اليابانى. ومخالفين لأسلافهم، على أية حال، وجد هؤلاء الكتَّاب الدراميون الانجوريون أيضا تماثلات فى مسرح آخر دخيل وأجنبى- المسرح اليونانى القديم.

أثناء القرن الثامن عشر، مُنع الكابوكى من تقديم الأحداث الجارية حيث خشيت الحكومة من التأثير الممكن لمسرحيات تصور سلوك الخارجين كمتمردين ضد السلطة الجائرة، الضغائن الشخصية، أو ,انتحارات العشاق. ولكى يتملصوا من الرقابة، لجأ الكابوكى إلى استخدام العوالم البديلة (سيكاى sekai) والمشتقة من التاريخ، والأسطورة، والخرافة أو الأدب بالإضافة إلى الإحلال المُنتَقَى (mitate) للأحداث التاريخية الشهيرة داخل سياقات معاصرة. وعلى سبيل المثال، أكثر المسرحيات اليابانية تناولاً لفكرة الانتقام شوسنجورا Chushengura(سبعة وأربعون خادمًا مخلصًا)، حيث تصور الأحداث الفعلية والمعروفة لسنة ١٧٠٣،

عندما قتلت مجموعة من الخدام المخلصين أحد النبلاء الأشرار والذى كان مسئولاً عن الموت الظالم لمليكهم. ولقد مُنعت المعالجات المسرحية الأولى للقصة. وتدريجيًا، سُمح لفريق من الكتّاب المسرحيين بإنتاج المسرحية بعد إجراء بعض التعديلات والتغييرات على أسماء الشخصيات وباستبدال أحداث من حدث مشابه فى القرن الرابع عشر. وكان الضمير المزدوج الناتج من بين الصفات المميزة للكابوكى.

وبالرغم من رَفْض فنانى الأنجورا المسرحيين لتقاليد الكابوكى، إلا أنهم استخدموا ممارسة العوالم البديلة والـ mitate كى يتناولوا تلميحًا بعض الموضوعات الحساسة وحتى المحرمة منها. وقبل تحليل أعمال معينة، أود أن أضع فى الاعتبار بعض الأسباب وراء استغلال التراجيديا الإغريقية. وبالتأكيد لم يقتصر استخدام التراجيديا اليونانية بواسطة غير الأوروبيين وغير الأمريكيين كى تتحدث لثقافاتهم وتواريخهم على اليابان. وعلى سبيل المثال، قام كل من ول سونيكا من نيجيريا Nigeria's Wole Soyinka ، وأثول فيوجارد من جنوب أفريقيا South Africa's Athol Fugard ، ودابليو. إس رندرا من إندونيسيا Andonesia's W.S Rendraبمعالجة لمسرحية عابدات باخوس The Bacchae وأنتيجون Antigone، والملك أوديب Oedipus the kingعلى التوالى. وبعكس الكتاب الدراميين اليابانيين، نضج هؤلاء الكتاب المسرحيون فى مستعمرات أوروبية سابقة، تشربت الثقافات بالتقاليد الطويلة للتعليم الأوروبي الكلاسيكى. وباستخدام كلاسيكيات السادة المستعمرين السابقين كأسلحة ضد أولئك السادة، ساعد فى تلبية احتياج الشعوب لما بعد الاستعمار بأن تكتب و"ترد" على الإمبراطورية.

لماذا اختارت اليابان والتى لم تُستعمَر قط أن تقوم بمعالجات من التراجيديا الإغريقية بدلاً من البحث على أسلوب أكثر ألفة معها؟ ولماذا حدث هذا التفضيل فقط بعد الاحتلال وأثناء فترة وجود أفكار مسرحية جديدة متمردة؟ بالتأكيد لم يُبْد شينجيكى اهتمامًا كبيرًا فى المسرح اليونانى القديم.

دعنا ننظر للحظة على الاستخدامات التاريخية للتراجيديا بواسطة المجتمع اليونانى القديم، والاتصالات المدركة بين مثاليات الديمقراطية الإغريقية والأمريكية، ولقد كان لمواطنى أثينا مسئولية مدنية فى المشاركة فى المهرجانات المسرحية كممثلين، كتَّاب مسرحيين، منتجين، أو أفراد الجمهور. ولقد كانت المهرجانات- سواء آثار لنشاط دينى بقيت أم لم تبق- وبلا أدنى شك طقوسًا مدنية والتى ساعدت على تعزيز الوحدة الاجتماعية. ولقد كانت المهرجانات ، من بين أشياء أخرى، عرضًا واضحًا عن القُوَى الأثينية وتعبيرًا عن الكبرياء الأثينية. ويكون الجمهور من كل من المواطنين (وهم الذكور البالغون الأحرار) وغير المواطنين مثل النساء، العبيد، والأجانب وكانوا جميعًا مستقبلين غير سلبيين لرؤية المؤلف (أو الحكومة) كانوا يُتخيلون بأنهم مشاركون فى خلق الحدث. فقد كانوا عوامل فاعلة نشطة فى تحديد كيف يتم إعادة إبداع الأساطير المعروفة مسبقًا (أو العقد الاجتماعى أو "التاريخى") وكيف يُعاد فهمها فى ظل مجتمع معاصر.

ولقد تُصَوَّر لمُثل أو الأسطورة الخاصة بالديمقراطية الأمريكية هى الأخرى بأنها مشاركة عامة. ووفقًا للنظرة الساذجة، ينتخب المواطنون الأمريكيون- أو

يخدموا- أعضاء الكونجرس أو الحكومة المحلية. كانوا المصوّتين - الأفراد التى تُعد - وكل صوت يمكن أن يُحدث فرقًا. وأى إنسان، هكذا استمرت الأسطورة، يمكن أن يصبح الرئيس. ومثل أفراد الجمهور فى التراجيديات الإغريقية كانوا رومانسيًا يتم تخيلهم بأنهم أفراد مواطنون مشاركون فى تجربة الديمقراطية، وكلاء مباشرون للحدث أكثر من كونهم مستمعين سلبيين. لقد وفر ماك آرثر Mac Arthur لليابان متنوعًا لهذا المثل كبديل عن ماضى اليابان الشمولى الإقطاعى.

يبدو منطقيًا أن نفترض بأن الفنانين الأوائل من الأنجورا اليابانية قد تحولوا إلى التقليد المتخيل، والمعطى الشكل المثالى والمؤطّر للديمقراطية الإغريقية، والمجسدة افتراضًا فى عرض التراجيديا الإغريقية، والتى صارعوا كى يحتووها، يفهموها، أو يتصالحوا مع عبء الديمقراطية ذات الأسلوب الأمريكى ومتناقضاتها.

وبالرغم من أن آراءهم تنوعت من النشاط الإيجابى لليسار الجديد" العاطفى لـ ساتو ماكوتوى Satoh Makatoi إلى ثورة الخيال المنبوذة لـ تيرايام شوجى Terayama Shuji ، إلا أن هؤلاء الفنانين أيدوا المشاركة فى المسرح من خلال ممثلين غير محترفين كوسيلة لتمثيل التغير الشخصى/ أو الاجتماعى. على سبيل المثال، فى مسرحيات ثيرايام ألْقِ بكتبك، اخرج إلى الشوارع Throw Away your Books, Go out Into the streets إيتاليك سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٦٨؛ (وصُوِّرَت سنة ١٩٧١) قام بالأداء الشباب الهاربون والطلاب الساخطون من خلال

الشعر الخاص بهم والذى يستشعرونه فى قلوبهم؛ حيث يقدمون أنفسهم وليس كشخصيات درامية خيالية. وأشارت فرقة مسرح الموقف لـ كارا جورو Kara Juro إلى نفسها "كشحاذى مجرى النهر"، وهو قول أو وصف ازدرائي يُطبق أصلاً كى ينبذ ممثلي الكابوكى فى أوائل القرن السابع عشر . فى سنة ١٩٦٧، أقام خيمته الحمراء الشهيرة فى نفس الموقع فى كيوتو؛ حيث تقول الأسطورة إن راقصة المعبد/ العاهرة أوكولى Okuni أدت أول مسرحية كابوكى. كان لمسرح الخيمة المتجول الخاص به سمات مشابهة للكرنفالات المتجولة أكثر من الحرفية الرزينة . وبالمثل، لم تكن شيراشى كايوكو Shiraishi Kayoko وهى أهم ممثلة لعدة سنوات فى مسرح سوزوكى تاداشى Suzuki Tadashi فهى بالأساس ممثلة محترفة، والتى أدى صوتها القوى وحضورها الطاغى إلى امتنان سوزوكى، وحيث استطاعت أن تحول وتنقل طبيعة عمله. لقد وصُف صوت شيراش بأنه "عميق وطاغٍ ولكنه ليس موسيقيًا. كان خشنًا وحنجريًا، ليس من الحلق أو الصدر ولكن من الكهوف المليئة بالأشباح- نبوءة دلفية - Delplic والذى لا يتكلم ولكن يتُحدث من خلاله" (Faber, qtd. in Mcdonald 34) .

عادة ما كانت هذه الفرق المسرحية البديلة والمستفزة تقدم عروضها فى أماكن غير عادية مثل مخازن، وأركان الشوارع، فى القرى الريفية، أو ملاهى الشواذ، أو المراحيض العامة، وفى الخيم- أى مكان إلا مسارح البروسينيوم ذات الطابع الغربى والذى يفضله الشينجيكى المحترم، بينما كانت التراجيديا الإغريقية تؤدى فى سياق المهرجانات المدنية والتى أقرتها الدولة- ولذلك ربما تُرى بأنها مشتركة مع النبض المحافظ بغرض الحفاظ على أو لخلق الاستقرار. تصور فنانو الأنجورا

أنفسهم بأنهم المعارضون النشطاء للوضع الراهن السياسى و/ أو المسرحى؛ ولذلك كان يمكن أن يتمثلوا أو يتطابقوا مع المثال المُتخَيل الأفلاطونى للديمقراطية المشاركة، بصرف النظر عن الحقيقة التاريخية أو ما كان يبدو انحرافًا عن المثالى تحت الاحتلال.

لم يمنع التأكيد على ممثلين غير محترفين، وعلى الاستعانه بالجمهور وتمكينه والمسرح المشارك فى خدمة الوحدة الوطنية و/ أو التغيير الاجتماعى اهتمامًا فى مصائد النجاح الدولى. ويُعد كل من تيرياما، سوزوكى، والمخرج نيناجوا يوكيو Ninagawa Yukio ، والعديد من فرق البوتو buto من بين أولئك الذين تمت دعوتهم وبطريقة ثابتة للأداء فى المهرجانات والمسارح الكبرى عبر العالم . فى سنة ١٩٨١، حتى سوزوكى أسس مهرجان المسرح الدولى ذا السمعة الرفيعة فى قرية توجا Toga ، وهو مركز ريفى يتطلب جماهير تتحمل مرحلة معقدة تصل لثلاث ساعات من طوكيو.

وبالرغم من كونه مبنيًا على أساس مجتمعى ومُعارِض بشدة للطبيعة التجارية المهيمنة؛ إلا أن هؤلاء الفنانين وفرقهم تبنوا نوعًا جديدًا من الحِرفَّية عن طريق إيجاد طبقة من النخبة من المؤدِّين، الكُتَّاب المسرحيين/ المخرجين، وأعضاء الجمهور فى صراع مباشر مع مُثُلهم الأصلية. وكنتيجة لذلك شعر الجيل التالى من فنانى المسرح اليابانى، والذين اشتهروا فى الثمانينيات والتسعينيات، بضرورة التمرد على الأنجورا. وربما يكون مثل هذا التطور عنصرًا أصيلا من عناصر النجاح، ولا أود قطعًا أن أجعل كلامى يوحى

بممارسة النفاق عمدًا فى تجربة الأنجورا أو فى موقف الممثلين المتحمسين الذين ارتبطوا بمثل هذه التجديدات.

ديونيسس فى اليابان: تأقلم الأنجورا مع التراجيديا الإغريقية

تُعَدُّ "أحدب آمورى " لتيرایاما شوجی سنة ١٩٦٧ Terayama Shuji's The Hunchback of Aomori, 1967 إعادة جذرية لـ الملك أوديب Oedipus the king . وتخدم هذه القصة القاتمة لزنا المحارم والاغتصاب كاستعارة معتمة لكل من علاقة اليابان مع الغرب قبل الحرب العالمية الثانية، ولإحساس اليابان المعذب بالذنب، والعار والمُضحَّى بها الناتج عن إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، وناجاساكي. تُعتبر مسرحية تيراما ، موظفة لعناصر من مصادر متباينة مثل كرنفالات اليابان القديمة (ميسيمونو) (misemono)، روايات جديدة وانعكاسات لكل من نو، كيوجين، شيمبا وكابوكى no, kyogen, shimpa,and kabukiوأغاني الأطفال، والموسيقى الهادئة والإضاءة، والـ نانيوابوشى naniwabushi، وهو عبارة عن شكل ، تقريبًا اختفى، من حَكَى/ أغانٍ قصصية إذاعية لما قبل الحرب، مصحوبة بالـ بيوا biwa، وهى أداة موسيقية. ومن الواضح أن أحداث المسرحية وقعت فى عهد تايشو Taisho (1911- 1926)، وتمثل زمن الحنين إلى الماضى بالنسبة لكبار السن فى فترة ما بعد الحرب.

بدأ التايشو فى استدعاء لحظة عندما وقعت اليابان أو الكثير من مناطقها فى منطقة الإهمال والنسيان بين العزل الثقافى والتغُّرب أو الميل إلى الغرب. ولقد قامت بالدور الأول لشخصية ماتسو Matsu ، أُم متوسطة العمر مرتدية

ملابس غربية رفيعة المستوى، المطربة المتحولة النوع مارویاما أكيهيرو Akihiro Maruyama (وفيما بعد ميوا) ، والتى فضحت بدروها الغنائى فى الملْهَى الليلى جنبـــارى Ginpari (باريس على الجنزا)(Paris on the Ginza) موسيقى طوكيو العالمية ولعشر سنوات. هذه العجوز كانت يومًا ما خادمة بريئة اغتصبها ابن سيدها. عندما حملت، أسرعوا بزواجهما تجنبًا للفضيحة. وولد طفلهما أحدب الظَّهْر، ولقد أُمرت خادمه بهجره كى يموت. ومع ذلك، تبناه سرًا. والآن عاد الصبى دون أن يعلم أى شىء عن ميراثه. والعجوز، التى ربما تعلم أو لا تعلم أنه ولدها، تغتصبه وتعذبه. وتتشاجر مع قصاصة مدرسة البنات/ المطربة نانيوا بوشى للفوز بحبه. بدا القرويون، رجال كبار السن معوقون، ونساء كبيرات أنصاف عميان، عن الاغتصاب وزنا المحارم المحتمل. ولا أحد يعلم الحقيقة، وذلك لسرقة دفتر التسجيل العائلى للتغطية على جرائم حدثت فى الماضى.

فهُويَّة كل إنسان، وأُبُوة كل رجل مشكوك فى أمرهما. والنهاية- مثل الماضى - غامضة. ربما تم قتل الطفل الأحدب على يد أمه، أو ربما لم تكن أمه على أية حال. وتكون المقارنة التاريخية كالتالى: أثناء القرن التاسع عشر، اليابان، مثلها مثل الخادمة الفقيرة، منحت الثراء العظيم ولكنها اغتُصبت اغتصابًا لأقصى حَدٍّ وتم خداعها على يد السيد القوى، والذى يمثل الغرب. وعندما بدأت فى تقليد مغتصبها الحقير، فقدت روحها وانقلبت إلى وحش ساديّ قادر على أن يعانى أطفالها الاغتصاب، والتعذيب، والقتل المحتمل، وهم يمثلون الجيل الأصغر من اليابانيين. واليتيم الأحدب، والذى يُشابه تشوهه قدمَىّ أوديب، هو الطفل

البرىء والذى كان ميلاده نتيجة لاغتصاب على يد الغرب، وتم تصويره بأنه السيد الثرى، والقوى، والقاسى والكريه وكذلك الآخر الأنثى المرغوبة والمجهولة والمثيرة للرعب ولقد أصبح الطفل ملوثًا، وغير نظيف، ومنبوذًا اجتماعيًا- ومن الواضح أنه مرتبط بالـ هيباكوشا hibakusha (ضحايا مرض نووى ناتجاً من الانفجاريات النووية فى هيروشيما وناجاساكى). لقد عُذِّب على يد نساء قويات مرغوبات ومثيرات للُعاب- وفى الوقت نفسه أمهات، عاهرات، عرائس، عذارى، أشياء رقيقة صغيرة، وحوش سادية- واللاتي يغوينه، ويعذبنه، ويرضعنه، ويهجرنه ويقتلنه. وهذه النساء المُعذبة يُعتبرن ممثلات عن استحالة التكامل المعنوى والاجتماعى مع الغرب، ومع الماضى اليابانى، ومع الأم دائمة الغياب، والمرغوبة على الدوام. وأولئك اللاتى يُفترض أن يقمن برعاية الطفل، يهجرنه، بينما تغمض الحكومة عينيها عن جرائم الأقوياء.

وبالرغم من وجود - تقريبًا- عناصر حبكة أوديب، فلا يوجد أى اقتراح بقتل الأب، بينما تعطينا سيرة تيرایاما وهوسه بعلاقات زنا المحارم بعض التفسير لهذا المحو، فإنه أيضًا من المشوِّق أن تظن أن اقتراح أو فكرة قتل الأب ربما تحمل فى طياتها الحاجة إلى قتل صورة الإمبراطور. وعلى النقيض، فالاحتلال يمد بصورة منقحة لـ هيروهيتو Hirohito الأبوي الرقيق يداه نظيفتان غير مُلَوثتين بآثار الاشتراك فى الجرائم اليابانية العسكرية الوحشية. بالرغم من أن سياسة تيرایاما لم تكن بسيطة، كان يعانى من حنين إلى نسخة رومانسية من الماضى اليابانى. فالماضى غير معلوم لأقصى الحدود.

تُعد "إسمين" لـ ساتوه ماموتو Satoth Makoto's Ismene (جومان، ترجمة: فى رولف وجيلبسى) جزءًا من ثلاثية استُلهمت من أنتيجون Antigone لسوفوكليس Sophocles . وعلى النقيض من نساء تيرايامـا ، واللاتى يغوين ويدمرن الشباب من الذكور قليلى الحيلة، تتبع تصرفات بطلات ساتوه من الغريزة الخاصة، ويمكن حتى أن يمدون العالم بإحساس بالأمل. فهن وفى وضوح يقترحن وكالة للمواطنين فى ديمقراطية مثالية. ولسوء الحظ، يتدخل الواقع، لا يشير ساتوه إلى المسرح اليابانى التقليدى فى عمله. ولكن، يوظف أسلوبًا ربما يكون أفضل ما يمكن ربطه بمسرح العبث الأمريكى أو الأوروبى، مصحوبًا بالتمثيل اللَّعُوب والذى إلى حد ما يعتمد على الارتجال . وتقع أحداث المسرحية فى مخزن معاصر يسيطر عليه ماكينة بيع مثلجات كوكا كولا، حيث تسكن إسمين، الأخت الكبرى (أنتيجون) ، ووالداهما. ومن الواضح أن ساتوه لم يرغب فى تقليد أو عمل نسخة طبق الأصل من نسخة سوفوكليس، والتى يموت فيها كل من أوديب وجوكاستا. ولم يرد أيضًا أن يركز على بطولة أنتيجون، ولكن كان تركيزه يقع على جنب إسمين ومحاولتها المتأخرة فى الالتحاق بأختها بادعاء المسئولية تجاه الدفن الممنوع لأخيها.

فى مسرحية ساتوه، كانت الحرب مع أرجوس Argos قد انتهت لتوُّها... وكانت الأخت الكبرى بانتظار هامون Haemon ليتزوجها، ولكن بعد إعلان كريون Creon شعرت بضرورة التمرد.

ولكن ذلك الشعور بالنسبة لها لم يكن اختيارًا واعيًا بقدر ما كان رغبة جامحة لفعل شىء؛ مفضلةً ذلك على أن تكون سلبية. ولقد صُدمت إيسمين من جَّراء

ذلك، فيبدو أن هذه المغامرة المثيرة، هذا الفعل، سوف يكون له عواقب وخيمة. فإيسمين مثلها مثل طفل غير القادرة على أن تتصرف بنفسها، عاجزة أن تفعل أى شىء سوى الحلم بالعالم المثالى وأن تستمر فى انتصار ذلك المخلص كى ينقذها. تخشى أن تستخدم قوتها كمواطنة مشاركة. حيث إنها فى الأساس ، اعترفت زورًا بأنها قد اشتركت مع أختها فيما فعلت ولكن سرعان ما انكشفت الحقيقة. يذكر ساتوه عليها باعتبارها نموذجًا سلبيًا. تعنف الأب (أوديب) أن يقتل نفسه بعد أن أدرك أن جرائمه الماضية كانت السبب فى شفاء شعبه. وأصرت على أن كفارته لا تعنى شيئًا. فى الوقت نفسه، أدمن كل من الأب والأم (جوكاستا) وبطريقة تدريجية على شرب الكوكا كولا، وهى رمز واضح على السيطرة الثقافية الأمريكية بصفة عامة ، وبصفة خاصة على كيفية تحول مجرمى الحرب إلى شركاء مع الاحتلال. عندما ظهر كريون، وهو جندى فلاح سابق والذى أصبح الآن الملك، كان تصرفه الأول هو أن يشترى ويشرب كوكا كولا من ماكينة البيع الوحيدة. وسرعان ما تكشَّف الأمر بأن المرسوم الذى حرَّم دفن بولينيسس لم يكن من نسج أفكار كريون، ولكن جاءت الفكرة من أوديب. وعلى هذا فالمجرم الحقيقى، والمتخفى فى زى النائب المعتزل، يدير المشهد فى سرية. وبتصميمه على عدم قدرته أن ينفذ حكم الإعدام، توسل كريون لأوديب راجيًا أن يصبح ولمرة أخرى الملك. ويجيب الأب (وأديب) : "إذا كنت أستطيع ذلك لفعلت ، صدقنى. إنى لمستعد أن أضحى بأي شىء لأسترجع قوتى فى طيبة. ولكن الأمر ميئوس منه. فلن يتبعنى أحد، لقد فقدت جاذبيتى. الشعب يحتقرنى". فى بلاغة الجناح الأيمن، يُعتبر الإمبراطور هو بمثابة الأب للشعب اليابانى. فهل يلمح ساتوه

إلى فساد التغطية الواضحة لـSCAP(*) لصالح الإمبراطور فى مسئوليته عن الحرب؟ وتستنتج المسرحية ملحوظة وحيدة ولكنها ذات مغزى. لم يحكم كريون على الشقيقة الكبرى بالموت. بدلاً من ذلك قام بنفيها وهى التى تمثل المتمرد الخطر ووالدها والذى يمثل المجرم المتخفى. ومع خروجهما ، يأتي اثنان من بائعى الكوكا كولا (لا أحد أ ولا أحد ب) وينقلان ماكينة الكوكا كولا، والتى سوف ترافق المنفيين إلى البلدة التالية.

تعكس إيسمين كرب اليساريين من الشباب اليابانى والذين فشلوا فى منع تمرير معاهدة الأمن المشترك الحقيرة سنة ١٩٦٠ بين اليابان وأمريكا. مثلت المعاهدة تواطؤ قادة اليابان مع المنتصرين عليهم - الأمريكيين- السيطرة على الثقافة اليابانية بوابل من البراجماتية، والرأسمالية والكوكا كولا الأمريكية. إيسمين، مثلها مثل ساتوه، نشأت فى عالم تسيطر عليه حرب لم تبدأها ولا تستطيع أن تغيرها. وُلد فى سنة ١٩٤٣، وفى سنه ١٩٦٠ كان ناضجًا بدرجة كافية لكى يدرك ويفهم الحاجة إلى فعل وتغيير ولكنه، مثل إيسمين، كان صغيرًاجداً أن يفعل أى شىء سوى أن يراقب فى رعب طلاب الجامعة الأكبر سنًا وهم يتمردون ويُسحقون بوحشية.

تحتوى التعديلات والتأقلمات الثقافية للتراجيديا الإغريقية للمخرج والكاتب سوزوكى تاداشى العديد من النسخ والمراجعات. ومن أهم ما قام به وأشهرها

---

* SCAP تشير إلى ماكارثر نفسه (رئيس المجلس الأعلى للقوى المتحالفة إلى حكومة الاحتلال).

كانت المراجعات التالية: نساء طروادة Toroia no onnaسنة ١٩٧٤، وعابدات باخوس، سنة ١٩٧٨ (Bakkasu no shinjo ؛ ونسخة أخرى من لغتين ١٩٨١) وكليتيمنسترا (hi Kuritemunesutora) سنة , ١٩٨٣ ولقد قام بإخراج تعديلات إضافية للتراجيديات الإغريقية، والتى تتضمن تنويعات على الباخوس، وبالأخص بعد ما ترك شيرايشى Shiraishi الفرقة. وبينما كان يرسم بحرية ويمزج بين الأساطير الكلاسيكية والمراجع المعاصرة، غالبًا ما اقتربت خطوط الحكى وبصفة عامة من المسرحيات الأصلية أكثر من أعمال تيرايامـا وساتوه . ومع ذلك، فقد اشترك معهما شغفهما فى كيفية مخاطبة التراجيديا الإغريقية للحالة اليابانية لفترة ما بعد الحرب.

ولقد نهل ممثلو سوزوكى من طرقه المتفردة فى التدريب، والتى تشتمل على تسع تقنيات مختلفة فى المشى وتمارين خاصة بالأحبال الصوتية. عوامل تذكرنا بالـ كابوكى والـ نو تمتزج مع موسيقى شعبية. ويعلق كل من هذه التعديلات على العلاقات بين اليابان والغرب. تقع أحداث نساء طروادة لـ سوزوكى فى إحدى المقابر اليابانية المدمرة. تواجه متسولة يابانية (قامت بالأداء شيرايشى) الأشباح؛ وربما مُست بهم، تصف نفسها، كاسندرا، وهيكوبا. وعندما تنكشف قصة يوريبيديس، نرى معاناة النساء اليابانيات على أيدى الجنود (الذين ربما يكونون يابانيين أو أجانب) ، والجرائم الوحشية التى وقعت على المدنيين الأبرياء باسم الحرب. سرعان ما امتزج ماضى اليابان بنتائج ما بعد الحرب الطروادية.

الزمن هو ما بعد الحرب، ومع ذلك لا يوجد سلام. فقد استعر الجنود المتوحشون فى هجمات شرسة من الاغتصاب والقتل. يستخدم سوزوكى تقنية

المرأة اليابانية التى ربما أصابها الجنون والتى تتحول إلى شخصيات نمطية مستقاة من الأسطورة الإغريقية، وذلك بغرض تخفيف وطأة الهجوم على الماضى اليابانى العسكرى بالإضافة إلى القصف الذرى الأمريكى. ويُعَّد هؤلاء الجنود عالميين لأنهم وفى آن واحدٍ منتصرون إغريقيون قدامى، وغازون يابانيون لآسيا، وقاهرون أمريكيون. وليس هناك أدنى شك أنهم مملوؤوين بشهوة إراقة الدماء ويصعب السيطرة عليهم.

بينما يصور سوزوكى كونيه أهوال الحرب ونتائجها، أشار وبحدة إلى الحساسية اليابانية كضحايا لقصف القنابل النارية، وكذلك القصف الذرى الأمريكى. وفى الوقت نفسه ، لم يكن نقده لليابان ولأمريكا محددًا. يستخدم سوزوكى هنا الغموض، الحنين إلى الماضى، والفزع ليستتكر كل الحروب. على مدار أحداث المسرحية، يراقب البوذى المقدس bodhisattva ذا البشرة الذهبية وبلا صوت، وهو الصورة السلبية لـ جيزو Jizo، الجنود الذين يبدون كالساموراى وهم يقومون بأفعال شائنة ويصعب وصفها ومنها الاغتصاب وقتل الأطفال الرضع. لم يعاقب مرتكبى هذه الجرائم، ولم يتخذ أى موقف. ويلمح سوزوكى، كما فعل فى عمله اللاحق "عابدات باخوس" أنه إذا كانت الرحمة موجودة فى السماء، فأحيانًا لا تبدو مفهومة وهى غير متعاطفة بالمرة مع آلام البشرية.

وتُعد "نساء طروادة " جزئيًا رائعة؛ وذلك لما تتمتع به من مسرحة خالصة. وبالرغم من أنها ليست مذهلة كسابقتها، إلا أن "عابدات باخوس" وهى النسخة المقدمة فى لغتين لسوزوكى تشير بدرجة أكبر إلى موقفها السياسى. بالاشتراك

مع مسرح ريبرتوار ميلواكى Mlilwaukee Repertory Theatre، تلمح هذه المعالجة بوضوح إلى الغموض المؤلم للاستجابات اليابانية للفترة التالية مباشرة لما بعد الحرب من خلال توزيع الأدوار على الممثلين، الأزياء، واختيارات اللغة. تجسد الممثلة شيرياشى كايوكو Shiraishi Kayoko ، متحدثة باليابانية ومرتدية زيًا يابانيًا، كلاً من الإله ديونيسس الشرقى الخنثوى والأنثى "آجاف" "Agave، وهى الأم التى فى لحظة جنون أطاحت برأس ابنها. يُصَور هذا الابن، بنثيوس العسكري المتشدد Pentheus من خلال أداء ممثل أمريكي متحدث بالإنجليزية مرتديًا زيًا موحيًا بملك شكسبيري وأعضاء الكورس من اليابانيين من ناحية، هناك تلميح بأن القدسية الأنثوية اليابانية التقليدية (ومن ثمَّ الإمبراطور، السليل المباشر للإلهة الشمس) تتمتع بقوة روحانية على القوة العسكرية الذكرية الأمريكية المدمرة والتى أدت إلى قصف هيروشيما وناجاساكي. ومن ناحية أخرى، توضح المسرحية ب؟أن الإله اليابانى والقائد الأعلى العسكرى الأمريكى مذنبان بسبب إسائتهما لإنسانيتهما باسم الحرب. يطيع أتباع ديونيسس الممسوسون، والكورس اليابانى للباخوس وآجاف نفسها، مثل الجنود الأغبياء أو طيارى كاميكازى Kamikaze الأوامر طاعة عمياء، وهى التى تجعل منهم مذنبين بسبب ارتكاب أفعال شائنة وجرائم حرب.

يضيف سوزوكى مقطعًا ختاميًا لتفكيكه ليوريبيديس. بعد قطع الرأس، بتحول كل من آجاف / ديونيسس (قامت بالأداء شيرايشى) وكادموس/ نيريسيوس (قام بالأداء ممثل يابانى) ليصبحا سجناء حرب يابانيين مجهولين . وبينما كانوا جالسين يتناولون كرات الأرز فى هدوء، يدخل البنثيوس الأمريكى

وفى يده خنجر. وبينما يردد سطوره الافتتاحية ويطعن سجناء الحرب حتى الموت، يبدو أن دائرة العنف الأعمى على وشك أن تبدأ مرة أخرى.

تتحدى المسرحية، مثل المسرحية الأصلية ليوريبيديس، التحليل السهل أو الحلول المبسطة. يوحى كل من تيراياما، وساتوه، وسوزوكى بأن الآلهة إن وجدت فهى سلبية، بلا عون، ومشاركة فى الدمار الثقافى، والشخصى والدولى. وهذه الآلهة، تجسيدات الماضى اليابانى، أو مُثُل الديمقراطية الإغريقية والأمريكية، فهى بلا قوة تستطيع لها أن تواجه واقع يابان ما بعد الحرب. بالنسبة لتيراياما ، الأجندة السياسية معسكره وغير واضحة. فإن اليابان هى الضحية الضعيفة للاغتصاب الثقافى. يوحى تردد تيراياما بميله نحو اليمين، أو على الأقل فيما يخص الحاضر التَّأَمْرُك. ساتوه، على النقيض، متعادلاً فى معسكر إصلاح الجناح اليسارى. مثل تيراياما، فهو متشكك فى فرض الثقافة الأمريكية، ولكن مخالف له، يريد ساتوه أن يجد طريقة ليستخدم مُثُل الديمقراطية ليخلق نظامًا اجتماعيًا جديدًا. يشعر بالغضب والخيانة على يد جيل فشل فى أن يفعل ذلك، ولكن يأمل فى أن يجد حلاً فى المستقبل. وتقترح معالجات سوزوكى بمنهج ثالث. ينتقد عمله كلاً من الجرائم الوحشية الأمريكية ومثيلتها اليابانية، ولكن تقترح ولأقصى حَدٍّ كونية أو عالمية إنسانية تذوب فيها الفروق الثقافية. كل ما فى الحرب سيىء، كل الجنود يرتكبون جرائم حرب. ربما يستطيع المسرح أن يمدنا برؤًى كى لا يتكرر الماضى مرة أخرى وللأبد.

بالنسبة لفنانى الأنجورا المتفاوتين، يسكن الماضى الحاضر؛ توجد اليابان، وأمريكا واليونان فى آنٍ واحدٍ. تحول هذه المسرحيات أيقونات الثقافة الأوروبية

والإنسـانيـة إلى صـور يـابانيـة خـاصـة للرعب والانـحـدار. وتُوظَّف كـأدوات تؤكـد للعامة كى تختبر معنى الواقع غير المفهوم.



الغياب الحرج لإندونيسيا
فى قرية و. س. ريندرا

إيڤان دارون وينت

تتكون إندونيسيا من أكثر من ١٣ ألف جزيرة يسكنها أكثر من ٢٠٠ مليون نسمة، كما تضم أكثر من ١٠٠ مجموعة عرقية تتحدث ٣٠٠ لغة مختلفة. وتُعد إندونيسيا رابع أشهر دولة فى العالم تملك أكبر تعداد سكانى من المسلمين. وقد تعرضت إندونيسيا للعديد من الغزوات وحركات الهجرة على مر العصور، مما أدى إلى وجود روابط متعددة بين المجتمعات المختلفة، ولكن لا توجد لدى إندونيسيا ثقافة أو تاريخ محدد نتيجة لهذه الغزوات والهجرات المتعددة. فهناك اختلافات عديدة بين المجتمعات العرقية التى تسكن غرب البلاد وشرقها وبين السكان الأصليين فى الشرق الذين يطلق عليهم: الإندونيسيون-الصينيون. وقد أدى إفلاس شركة شرق الهند وألمانيا إلى توسع إندونيسيا حتى وصلت إلى حدودها المعروفة الآن، كما أدت السياسة الاجتماعية والبنية التحتية البيروقراطية عام ١٩٤٠ إلى تكوين اللغة الإندونيسية. وبعد حرب الاستقلال (١٩٤٥-١٩٤٩) ، اكتسبت دولة إندونيسيا الحدود الأرضية والبيروقراطية الحكومية للهند الهولندية.

وبالطبع ، أدى ارتباط دولة إندونيسيا بجذورها الأوروبية إلى القلق على القومية الإندونيسية باعتبارها وليدة الفاشستية الغربية. ففى إندونيسيا،

مثل أى دولة بعد احتلالها، سعت القومية إلى الحكم الاستبدادى. ورغم الفساد والنفاق الذى انتشر باسم القومية، نشأت ثقافات وتقاليد فنية جديدة من أجل تكوين ثقافة قومية وطنية. وأدت هذه الثقافة القومية إلى الاندماج والمشاركة فى مجتمعات فنية إقليمية وعالمية من أجل تقديم الفن برؤية إندونيسية. ورفض فنانو إندونيسيا القيود الدينية والعرقية والتقاليد التى تقيد أعمالهم واتجهوا إلى البعد عن المحلية، فوطنية هؤلاء الفنانين تختلف عن وطنية الدولة والحكومة.

ومن فنانى المسرح الحديث الذين اهتموا بهذه القضية، و.س. ريندرا W.S. Rendra . وهو ابن تبشير الرومان الكاثوليك ، ونشأ فى ثقافة مختلطة من الحداثة الغربية وتقاليد جزيرة جاوة المركزية. وقد كتب أول مسرحياته قدم زائفة *False Foot* عام ١٩٤٨ وهو فى الثالثة عشرة من عمره، كما نال العديد من الجوائز فى الخمسينيات. واهتم بشكل أكبر بالشعر ونشر أول مجموعاته الشعرية عام ١٩٥٧ بعنوان: *أناشيد الشعب الحبيب* *Ballads of Beloved People* . وفى أوائل الستينيات ، أعلنت الفنون الاشتراكية (بقيادة ليكرا LEKRA، منظمة الشعب الثقافية) أن أعمال ريندرا مضادة للثورة. وكى يتجنب ريندرا مطاردة الشرطة وتعرض أعماله للحظر، كون مع أرفين س. نور.Arifn C Noer مجموعة دراسة درامية فى يوجيكارتا بوسط جاوة عام ١٩٦١.

وحاول ريندرا أولاً التوفيق بين تقنيات المسرح المتداخلة الثقافات، والتى أصبحت من الوسائل المألوفة فى المسرح الإندونيسى فى السبعينيات. ففى عام ١٩٦٢، اقتبس ريندرا مسرحية الكراسى *Les Chaises* ليوجين يونسكو Eugene Ionesco وقدم مسرحيته *العربة الذهبية* *Golden Chariot* . وحافظ

ريندرا فى مسرحيته على القصة الأساسية ليونسكو: "خادم عام" قديم وزوجته يقيمان حفل عشاء لضيوف غير مرئيين. فقد اعتمدت مسرحية يونسكو على الألعاب والقوانين الاجتماعـية بين الزوجين، ولكن اعتمد ريندرا على ملء الخيال بين الزوجين بأسلوبه الرومانسى الخاص وقواعد الذوق اللفظية المرتبطة بنماذج الحوار الإندونيسى والجاوى. كما استخدم وسائل رمزية غامضة لإلقاء الضوء على صفات الزوجين، فقد ظهرا مستقلين "عربة ذهبـية" للإشارة إلى العربة الغامضة فى الفلسفة الهندوسية التى تقل الأمير أرجونا.

ورغم أن مسرح ريندرا لم يكن تعليميًا، إلا أنه قدم أعمالاً ينتقد فيها الرئيس سوكارنو (الذى ابتعد عن مؤسسات الديمقراطية بعد انتخابات عام ١٩٥٥) كما انتقد ريندرا الشيوعية. وقد تم اعتقاله مرتين عام ١٩٦٢، ١٩٦٣ ؛ مما أدى إلى ابتعاده عن إندونيسيا للهروب من مثل هذه الاعتقالات والمطاردات. وفى عام ١٩٦٤ ، حضر سيمنار دوليًا عن الشباب المناهض للشيوعية فى جامعة هارفارد، ثم سعى بعد ذلك للبقاء فى نيويورك. ومن حسن حظه بقى ريندرا فى الولايات المتحدة فى أكثر فترات إندونيسيا دموية أثناء انقلاب الشيوعية عام ١٩٦٥ ، وأثناء فترة الإبادة الجماعية التى أدت إلى انهيار الحـزب الشـيـوعى وتولى الچنرال سـوهارتو الحكم. ودرس ريندرا العلوم الاجتماعية والإنسانية فى جامعة نيويورك حيث بدأ التفكير فى الفن وعلاقته "بالتحليل البنائى" والتأثير الشيوعى. وتلقى ريندرا تدريبه المسرحى فى الأكاديمية الأمريكية لفنون الدراما. ورغم وجود الطريقة الأمريكية للتمثيل فى إندونيسيا منذ الخمسينيات، تعلم ريندرا فى أمريكا تقنيات البروفات الارتجالية. وعندما عاد إلى إندونيسيا عام ١٩٦٧ ، بدأ فى إنتاج

مسرح حديث لم تشهده إندونيسيا من قبل . وهو مسرح يعتمد على الحركة أكثر من اعتماده على النص ، ويعتمد على التراكيب البصرية أكثر من اعتماده على التراكيب اللغوية ، ويعتمد على المجموعة وليس على الممثل الفرد.

بدأت ورشة عمل المسرح Teater Bengkel التى أنشأها ريندرا عام ١٩٦٧ ببروفات فى الساحة المفتوحة بيوچيكارتا ، وهو أسلوب مألوف لتقاليد الأداء الريفى، ولكنه أصلى بالنسبة إلى مسرح المدينة الحديث. ولم تتضمن الأعمال الأولى لورشة العمل حوارًا أو خصائص مميزة، ولكنها اهتمت بصراعات اجتماعية أساسية خاصة الصراعات بين الفرد والمجتمع. فعلى سبيل المثال ، يبدأ ممثل بتقديم حركة أو صوت ليبدأ فى تقليده الجميع لتحويل التعبير الفردى إلى حركة اجتماعية. وأطلق جوناوان محمد Goenawan Mohamad على هذا العمل الكلمات القليلة mini-kata.

أطلق دامى ن. تودا Dami N.Toda على هذا الأسلوب تعبير "المسرح الكامن" teater puisi إشارة إلى الخصائص الشعرية للحركة المسرحية. وأطلق تريسنو سوماردچو Trisno Sumardjo عليها حركة المسرح التجريدى teater abstrak ، بينما سماها سوباچيو ساستروارديو teater murni Subagio Sastrowardouo حركة المسرح النقى كما أطلق عليها أرفين س. نور حركة المسرح البدائى teater primitif. وكل هذه الآراء والمسميات تشير إلى التحول الهام للمسرح الإندونيسى الأدبى الواقعى فى الخمسينيات وأوائل الستينيات. ورغم ذلك ، بدا ريندرا وكأنه يقدم أسلوبه الخاص الذى يجمع بين تدريبه فى أمريكا على فنون التمثيل والعلوم الاجتماعية وبين ثقافة يوچيكارتا.

قابل فنانو وسياسيو إندونيسيا السنوات الأولى لرئاسة سوهارتو بتفاؤل بعد الثورة السياسية فى العقد السابق. فقد اعتقدوا أن سوهارتو سوف يعيد الدولة إلى طريق التنمية والديمقراطية، كما أن سوهارتو نفسه أراد أن يكتسب الثقة فى نظامه ؛ ولذلك كان أسلوب ورشة عمل ريندرا مناسبًا لذلك العصر، فقد كان سياسيًا أكثر منه فكريًا، وقدم تساؤلات الشعب الإندونيسى السياسية والاجتماعية للدولة الخاصة بالتوازن بين القيادة والحرية دون استخدام لغة الاستقطاب. فأصبح ريندرا بذلك الفنان الرسول، وأطلق عليه أهل يوچيكارتا "ريندرا الخاص بنا Our Rendra" وسماه الأكاديميون البطل الثقافى، وفى عام ١٩٦٩ قدمته الحكومة الإندونيسية باعتباره جائزة الفنون القومية.

ولكن فى أوائل السبعينيات، تبين للطلاب أن سوهارتو يتبع أسلوب حكم ملك جاوة السابق، فقاموا بعمل مظاهرات للثورة على الفساد السياسى والاقتصادى وعدم نجاح النظام الجديد فى القضاء على مشاكل الفقراء. ولذلك وقع ريندرا فى خلاف ونزاع مع القومية الرسمية للدولة بعد اتحاده مع الطلاب ونقده لحكم سوهارتو. وأدى ذلك إلى مطاردته واحتجازه عام ١٩٧٠ ليبدأ فترة جديدة من المطاردات والاعتقالات.

وفى أكتوبر عام ١٩٧١، جذب ريندرا أنظار الإعلام بقيادته "لمعسكر خارجى" على شاطئ پارناجتريتيس Paranagtritis جنوب چاكارتا. وفى مقالة كتبها بعد هذا الحدث ذكر ريندرا أن برنامجه السياسى والاقتصادى يختلف عن برامج الدولة: "لم نطلب عون الحكومة. فتكاليف أنشطتنا ليست بالباهظة ولا يوجد لدينا لجان معقدة". ففى هذا المعسكر قدم ريندرا وأعضاء المعسكر مجموعة

من الأعمال الارتجالية التى تؤكد على أهمية اعتماد الشعب على ذاته لتولى مسئولية أفعاله ونشاطاته. وكان المشاركون من الشباب فى حيرة عما يمكن فعله فى هذا المعسكر وبانتظار مساعدة ريندرا وزملائه ؛ ولكنهم لم يقدموا هذه المساعدة لاهتمامهم بتنمية مفهوم الاعتماد على الذات وتوضيح نوع الصراع الذى يحتاجه هؤلاء الشباب:

لا أريد أن أصبح قائدًا لهم ، فقد اخترت دور المشاهد المتعاطف مع ثورتهم واتجاههم لتحديد مصائرهم. فأنا أستطيع تقديم الحوار والتعاطف معهم ؛ ولكنى لن أقدم لهم السبيل إلى تحقيق أهدافهم ؛ لأنى مؤمن بأن الشخص يجب أن يواجه تحديات الحياة بنفسه حتى يستطيع حل مشاكله.

فقد كان المعسكر يهدف إلى تحدى مفهوم اعتماد الشعب الإندونيسى على الحكومة ؛ وذلك من خلال رفض قائد المعسكر تقديم العون للشباب. وبذلك يقدم ريندرا من خلال المعسكر ثقة الشعب فى قدرته على الحفاظ على بلده ونظامه ، دون الحاجة إلى حاكم أو نظام حكومى. كما قدم المعسكر ممثلين شبابًا يمثلون المسئولية الشخصية والقدرة على الإبداع لتقديم نموذج النضج والانفصال عن مفهوم "أبو التنمية" الذى كان يمثله الحاكم أو رئيس الدولة.

وفى عام ١٩٧٣، قدم ريندرا أولى تجاربه المسرحية الكاملة منذ الخمسينيات والتى تقدم الفلسفة السياسية. وتدور أحداث مسرحيته المستودون والنسور الأمريكية The Mastodons and the Condors فى بلد غير محدد بجنوب أمريكا ؛ حيث تشرع الديكتاتورية العسكرية الفاشية فى موازنة حركة الطلاب الماركسية. وبطل المسرحية كارلوس شاعر محب للدولة ويرفض الانضمام لأى طرف من أطراف هذا الصراع الفكرى ؛ مؤكدًا على كونه

شاعرًا رمزيًا يكتب قصائد حب دون الاهتمام بخدمة الدولة. كما يؤكد كارلوس على دور الشاعر الحيوى فى بلده بعيدًا عن الصراعات الفكرية، فالشاعر يجب أن يوجه الحكومة للاستجابة لمطالب الشعب واحتياجاته. فكما يؤكد ريندرا فى مسرحيته *قصة صراع شعب ناجا Story of the Struggle of the Naga People* ، أن الدولة المستنيرة هى التى تحترم النقد الذى يوجهه الفنانون بدلاً من الإصرار على جعل الفنان المتحدث الرسمى لسياسات الحكومة. ففى مسرحيته *المستودون والنسور الأمريكية* ، هزم الماركسيون الفاشيست ولكنهم تحولوا بعد ذلك إلى فاشيست مثل أسلافهم. فهو يشير إلى أن الشاعر هو الذى يحمل هموم الشعب وحده وينشغل بها، ورغم رفضه للفكر الوطنى للحكومة إلا أنه يظل الوطنى الحقيقى الوحيد.

فقام ريندرا فى مسرحيته بتوظيف عدة استراتيجيات ليتجنب الرقابة ومعارضة النقد الذى يقدمه. كما يقدم فيها التعاقب الفكرى للمسرحية بذكاء. ويبدو التحول من الفاشية إلى الاشتراكية قريبًا من ألمانيا برتولت بريخت أكثر من قربه لإندونيسيا ريندرا. ففى عام ١٩٦٨، قام ريندرا بإخراج مسرحياته المأخوذة عن بريخت: *الزوجة اليهودية* و *العدل المعلوم والمطلوب* ، وذلك للتأكيد على فساد طلاب الماركسية. ثم منعت شرطة يوجيا ريندرا من تقديم أعماله فى يوچيكارتا ؛ مما مثل دمارًا لريندرا بشكل شخصى وللعلاقة القوية بين بينجيكل (ورشة عمل المسرح) والمجتمع المحلى. ولذلك انتقل ريندرا ومسرحه إلى مجمع إسماعيل مرزوقى للفنون فى چاكارتا وهو ما يدعو للسخرية ؛ حيث إن الرقابة بذلك نقلت ريندرا إلى موقع أفضل ، فقد أصبح مسرحه فى مركز البلاد.

واشتدت مظاهرات الطلاب فى السنوات التالية بتحفيز من سومترو، الجنرال الذى يهاجم سوهارتو بشدة. ووصلت هذه المظاهرات إلى ذروتها فى ١٦ من يناير عام ١٩٧٤ عندما تظاهر طلاب جامعة إندونيسيا بجاكرتا ضد الاتفاقيات الفاسدة مع ممولين رأسماليين عالميين عند زيارة رئيس وزراء اليابان تاناكا . وانتقلت المظاهرات من داخل الجامعة إلى الشوارع ؛ مما أدى إلى انضمام أهل جاكرتا الفقراء إليها. ثم تحولت المسيرة السلمية إلى فوضى وأعمال شغب ؛ مما أدى إلى مقتل ثمانية من المتظاهرين وإغلاق سوهارتو لعدد من الصحف والمؤسسات المستقلة وفرضه الحظر على حياة الطلاب السياسية، فرغم استنكار الطلاب فى مظاهراتهم فشل سوهارتو فى تحويل إندونيسيا إلى دولة ديمقراطية، تمادى سوهارتو فى إلغاء الحريات الديمقراطية وفرض سلطته بشكل أكبر.

وفى عام ١٩٧٥، قدم ريندرا مسرحيته قصة صراع شعب ناجا على المسرح المفتوح بمجمع إسماعيل مرزوقى للفنون، مصورًا سياسة التنمية التى يتبعها الرئيس سوهارتو باعتبارها مغامرة للفساد والسلب بين الصفوة والمستثمرين والممولين العالميين. وأشار ريندرا فى مسرحيته لشعب ناجا بالضحايا والكورال، وصور الخطر الذى يواجه قرية ناجا والذى سيؤدى إلى إبعاد أهل القرية عن موطنهم والقضاء على أسلوب حياتهم ومعيشتهم. وبينما تشير مسرحية *المستودون والنسور الأمريكية* إلى استقلال الفنانين عن فساد الحكومة العالمى، تنتقد مسرحية قصة *صراع شعب ناجا* السياسة الداخلية لسوهارتو. وبالطبع، استجابت حكومة النظام الجديد لسوهارتو لهذه الانتقادات

بالمطاردات المستمرة لريندرا وأعماله ، حتى تم حظر عرض أعماله فى إندونيسيا بأكملها عام ١٩٧٨.

وفى افتتاح مسرحية قصة *صراع شعب ناجا* تظهر شخصية دالانج dalang (محرك العرائس الراوى فى عرض وايانج wayang) ، وهو يسير على خشبة المسرح الخالية ويرحب بالجمهور متظاهرًا بأنه سيد المراسم والاحتفالات:

مساء الخير لكم جميعًا!

اسمحوا لى أن أبدأ قصتى.

هذه القصة لا – وأؤكد ثانية ... لا تقع أحداثها فى إندونيسيا،

فلا تغضبوا وتضعوا القصة تحت الرقابة.

ويخبر دالانج الجمهور أن أحداث المسرحية تقع فى بلد تخيلى يُسمى أسيتانام، ثم يتحول هذا البلد إلى نفس الظروف السياسية والاقتصادية التى تعيشها إندونيسيا. كما يرى دالانج تعاقب الأعداء والماكينات والسفراء من الرأسماليين الصناعيين العالميين الذين تمثل تنميتهم مرضًا منتشرًا منذ أيام الاحتلال. ويظهر دالانج أهل قرية ناجا الذين قاموا بتنمية أراضيهم فى توافق وطبيعة طبقًا لتقاليد أبيسفام. ثم يعود أبيفارا ابن أبيسفام من رحلته الدراسية بالخارج ومعه صديقه كارلوس. وبما أنهما من المتعلمين احترما تقاليد القرية ونشرا أسلوبًا للتنمية متوافقًا اجتماعيًا، وذلك من خلال بناء مستشفًى راقٍ لمعالجة الأمراض الواردة من الخارج، بينما لم يتم بناء العيادات الأساسية. ثم يشير دالانج إلى رؤية الدولة لدور الحكومة باعتباره حملة عسكرية ضد الشعب. فقد اشترط السفير الأمريكى بناء مستشفى فى مقابل

المشاركة فى مناجم النحاس التى تقع خارج القرية. وبالطبع تعد هذه الاتفاقيات التى تتم باسم "التنمية" ضد مصالح الشعب.

وفى قصة ناجا يشرح أبيفارا فكر تنمية الصفوة لخطيبته التى تسعى لجعل الأسرة أكثر حداثة بالانتقال إلى المدينة. وفى مواجهة موازية، يرفض أبيسفام السماح لأرملة، العمة سوباكا، ببيع أرضها لمستثمرين من الخارج، مبررًا ذلك بأن الأرض ملك للقرية وليست ملكًا لفرد. ثم يأتى مهندس أجنبى للكشف عن الأراضى ويحاول أهل القرية إقناعه أن هذه الأرض تمثل ثقافاتهم وحضارتهم. ويبدأ كارلوس فى نشر قصة هذه القرية فى الصحف العالمية لكسب تأييد الرأى العام ومناصرته لشعب ناجا، ولكن الحكومة تقوم بمصادرة الصحف المستقلة وتقوم بتنظيم مباراة ملاكمة مع محمد على لإبعاد الشعب عن السياسة. وفى استجابتهم لهذه التحركات الحكومية، يقاوم أهل القرية ومعهم أبيسفام وزير التعدين التهديد العسكرى. كما يرفضون التقدم الدبلوماسى لرئيس البرلمان الذى يُعد أداة لفساد دولة الاحتلال الجديدة وليس ممثلاً حقيقيًا للشعب.

وأخيرًا تصل السلطات الحقيقية للقرية ويحث رئيس الشركة الدولية للتعدين وكيله چو Joe على إفساد شباب قرية ناجا بادئًا بأبيفارا من خلال التعليم الخارجى والوظيفة الحكومية. وعندما يوضح چو أن أبيفارا لن يستجيب لمثل هذه الإغراءات، يستقر هو ورئيسه على اللجوء إلى تهديده بتدمير صديقه كارلوس وترحيله. ولكن يعلم چو ورئيس الشركة أن عليهم إلغاء عملهم وترك القرية، فيعزى الرئيس نفسه بأنه سيكسب الكثير بالدعاية لرياضة اليوجا.

وعند رحيل كارلوس يؤكد تضامنه مع شعب ناجا وصراعه من أجل تحقيق العدل. كما يؤكد أبيسفام أن هذا الصراع يجب أن يستمر وينتشر فى العالم بأكمله وداخل كل فرد. ثم تظهر صورة إندونيسيا فى النهاية عندما يبدأ أهل قرية ناجا فى السير حول خشبة المسرح تعبيرًا عن مقاومة قوى التنمية للاحتلال الجديد ، ملوحين بأعلام إندونيسيا.

ومثل أعمال الفنانين الآخرين التى تخضع لنظام الرقابة، يكشف ريندرا فى مسرحيته القمع الذى يتعرض له الشعب من التكتلات والمؤامرات العالمية. ولكن الإشارات التى تحملها المسرحية تعيدها إلى إندونيسيا سوهارتو. ففى أحد المشاهد يظهر بعض السفراء الأجانب ممثلين أمريكا وألمانيا والصين واليابان ويعيدون بناء "مراكز للتسوق (المولات)" من أجل بيع بعض المنتجات الأجنبية التى ملأت إندونيسيا فى ذلك الوقت. كما تظهر إحدى الشخصيات وهى تخطئ فى نطق اسم الدولة لتقول: إندونيسيا بدلاً من أسيتانام كى تشير إلى إندونيسيا بشكل غير مباشر، فريندرا يقدم أحداث المسرحية فى بلد مشابه لظروف إندونيسيا تمامًا، ولكن دون ذكر ذلك صراحة حتى لا تتعرض مسرحيته للحظر. كما يكرر كلمة إندونيسيا مما يمثل تحديًا للرقابة، ولكنه يستطيع التأكيد على أن مسرحيته لا تمثل إندونيسيا إذا ما تعرض للمساءلة، فشعب ناجا لا يوجد على أرض الواقع ولا يمكن أن تمثل ناجا أمة أو دولة كاملة. بالإضافة إلى ذلك، ناجا تمثل قرية لها تقاليدها الخاصة التى يمكن أن تجادل ممثلى دول العالم الأخرى. فإندونيسيا كما يراها ريندرا توجد داخل عقل وروح كل فرد ، ومسرحيته تحول الخريطة الجغرافية إلى صراع روحى.

وفى عـام ١٩٦٨ ، ذكـر ريندرا فى حـوار مع وينج كـاردچو Wing Kardjo أنه يود أن يصـبح مـهندسًـا مـعـماريًا أو چنرالاً إذا لم يكن شـاعـرًا أو ممثلاً، فى سخرية من العلاقة بين الجنود والفنانين. وفى سـخريته من الحكومة يشير دائمًا إلى عدم إدراك الحكومة للدور الإيجابى للكوميديا الساخرة فى حفظ توافق الأمـة واتحـادها. وفى أغـسطس عـام ١٩٧٥ ، منحتـه أكـاديمـيـة چاكـارتا وسام الشرف حيث ألقى خطابا يشير فيه إلى عدم قدرة النظام الحالى على تقبل النقد بحكمة وتسامح الفرسان والملوك. وفى مايو عـام ١٩٧٨ ، حـدث انفجار أثناء إلقاء ريندرا لأشعاره، ثم تم إلقاء القبض عليه بتهمة " نشر كراهية وعداء" الحكومة.

وخلال السبعينيات ، تواجه سوهارتو وريندرا فى المجال الفكرى يقودهما فى ذلك مفهوم "التنمية" والذى يحمل أهمية كبيرة لكليهما. فكلمة "التنمية" ترتبط بالمشاكل التى تناقشها. كما يكشف تحليل هذه الكلمة أنه "توجد عمليات تاريخية واجتماعية هامة تحدث داخل اللغة توضح تكامل مشاكل المعنى والعلاقات". ويشير ريموند وليامز أن الكلمة الإنجليزية "التنمية" بدأت تتخذ معناها الحديث فى منتصف القرن التاسع عشر ، عندما اكتسبت التنمية معنىً ثوريًا عند تطبيقه على المجتمعات والدول. وفى أواخر القرن التاسع عشر ظهرت الاستخدامات الصناعية لهذا المفهوم، ومن ثم ظهرت مصطلحات الثقافات والموارد "المتأخرة" أو "غير المتقدمة" ، ثم ظهر مصطلح الدول "تحت التنمية" بعد عام ١٩٤٥ فى عصر التمويل العالمى للخشب فيما بعد بريطانيا. وبذلك تصبح الدول والشعوب غير "المتقدمة" غير ناضجة، فالدول التى تعمل حسب التقاليد القديمة تشبه الرجل الذى يتصرف كطفل.

ويتخذ مفهوم التنمية عند ريندرا المبادئ الوطنية للحداثة التى انتشرت منذ العشرينيات. وينتج مفهوم الحداثة عند الغرب الذى يُفهم على أنه يثرى الثقافة المحلية. واستمر موضوع الوطنية بعد فترة الحرب فى دولة ما بعد الاحتلال ؛ مما وفر شرعية فكرية للسياسة الثقافية للنظام الجديد التى تحمل مفهوم التنمية باعتبارها هدفًا حكوميًا من أجل تحقيق مصالح أهل الريف. وبدلاً من ذلك يحث ريندرا على مفهوم التنمية والحداثة الديمقراطية التى لا يكون مركزها الحكومة. ولذلك اختلف ريندرا عن سوهارتو والنقاد ، وأكد على المناقشة الثقافية الديمقراطية التى تتحدى معنى "التنمية" المتضمن فى السياسة الثقافية والاجتماعية للنظام الجديد.

والمنطق السيئ للنظام الجديد يقترح أن ترى الحكومة التنمية على كل مستوى من مستويات المجتمع لأن الشعب ما زال جاهلاً. والكلمة الإندونيسية للتنمية Pembangunan تحمل نفس معنى الكلمة الإنجليزية ولكنها تشير بشكل أدق إلى النهضة والبناء والتشكيل، ولذلك تنطبق على كل شىء لم يتكون بعد مثل المواد الخام والدول والشعوب. كما ادَّعى سوهارتو أنه سيد وأبو كل شىء لم يتطور بعد، وبذلك يمثل الشعب أبناءه الذين يجب عليه أن ينميهم. وكما تشير فرچينيا هوكر فى مقدمة كتابها *الثقافة والمجتمع فى إندونيسيا النظام الجديد* *Culture and Society in New Order Indonesia* إلى سوهارتو الذى ادَّعى عدم اهتمامه بتنمية موارد إندونيسيا ، واهتمامه بتنمية الشعب بأكمله وتنمية شخصية الشعب الإندونيسى.

وبالطبع اهتم ريندرا بتنمية المجتمع الإندونيسى فى كل المجالات، كما اهتم أيضًا بديمقراطية المجتمع والثقافة. ولكنه وزع تنمية الطرق التحليلية طبقًا

للمفاهيم الغربية للموضوعية العلمية. كما آمن ريندرا بتطبيق هذه الطرق على المشاكل الاجتماعية والثقافية. وحقق المسرح الإندونيسى الحديث آمال ريندرا فى هذا النوع من التنمية. فالثورة المبكرة للدراما (أول مسرح حديث باللغة الإندونيسية) اهتمت بوجود البطل الذى يمثل الفرد الحديث الذى يتكون عن طريق اقتباس القيم الثقافية الغربية التى يمكنها تحسين أسلوب الحياة المتأثرة بالقيم الأصلية للبلاد. فعلى سبيل المثال ، يقدم سانوسى پان Sanusi Pane فى آخر مسرحياته الإنسان الحديث Modern Man عام ١٩٤٠ ، صراع مراسل صحفى هندى لتطبيق القيم الغربية لموضوعية وشفافية الصحافة فى تغطيته لأزمة عمال مصانع المنسوجات. فيتآمر ضده الفساد الأجنبى والداخلى ، وتتطلب استجابته لهذه المؤامرة الالتزام بالعقل والرؤية الخاصة بدولة الهند المتأصلة فى القيم الأصلية للبلاد. ويقدم ريندرا أيضًا فى مسرحيته هذا البطل من خلال شخصية أبيفارا الذى عاد لبلده بعد دراسته فى الخارج وأراد تطبيق الطريقة التحليلية كى يحقق التنمية المحلية لقريته. كما يقدم ريندرا صديق أبيفارا الأجنبى كارلوس الذى يمثل شخصية الصحفى الأجنبى الذى يريد إقامة تعاون مشترك مع القرية بدلاً من إقامة هذا التعاون مع الحكومة. وتمثل هذه الشخصيات التعاون العالمى الذى يتم تناوله محليًا.

تظهر مصادر فن ريندرا المسرحى فى الفترات التالية للمسرح الإندونيسى. فأثناء الحرب وبعدها مباشرة تبنت الدراما صراع الوطنيين لتحقيق قومية إندونيسيا. ورغم فقد هذه المسرحيات بعض تعقيدات دراما ما بعد الثورة، استطاعت تكوين مجموعات من الشخصيات الوطنية الإندونيسية فى

صراعهم ضد الاحتلال. تمثلت هذه المجموعات فى الروايات الأولى لسوكارنو فى حملته المستمرة ضد الاحتلال الإمبريالى الجديد nekolim ، ثم ضد جيش النظام الجديد فى صراعه لحفظ نظام البلاد واستقرارها ضد الشيوعية وغيرها من العناصر الهدامة. وحتى ثورة ١٩٩٨ طالب الجنود بالمزيد من الاحترام لرجال الجيش مثل احترام الأبطال الذين حققوا الاستقلال من الألمان. وسارت مسرحية ريندرا فى نفس الخط الثورى الذى يمثل هذا الصراع ، ولكنه اهتم بشكل أكبر بحقوق المزارعين فى مواجهة المحتل من خلال صراع الشعب مع الجنود الذين يدعون أنفسهم أبطالاً.

وتوازى صراع ريندرا ضد الجنود مع صراع عام فى الفنون الذى بدأ بعد تولى سوهارتو الحكم. وفى عام ١٩٨١، قسم عمر الخيام فى مقالته عن دراما لينونج Lenong المسرح الإندونيسى للنظام الجديد إلى قسمين: مسرح القرية kampungan ، ومسرح المبنى gedongan . يشمل مسرح القرية الأعمال المسرحية التى تعرض فى أماكن ريفية تقليدية، ولذلك يكون متاحًا لكل طبقات وقطاعات المجتمع وهو النموذج الذى اتبعته ورشة عمل ريندرا ؛ حيث كان باستطاعة الجمهور مشاهدة بروفات الورشة من الشارع.

وظهرت ثقافة مسرحية جديدة فى چاكرتا أطلق عليها عمر الخيام مسرح المبنى. واهتم المحافظ الجديد لچاكرتا فى ذلك الوقت على صديقين Ali Sadikin فى برنامجه بالفن من اجل إعادة بناء المدينة بعد تجاهل سوكارنو لها وبعد مذبحة ١٩٦٥، فأقام مجمع إسماعيل مرزوقى للفنون عن طريق تحويل حديقة الحيوان القديمة إلى هذا المجمع الفنى الذى يضم أربعة مسارح

وأماكن للمعارض ودار عرض سينمائى. كما تم بناء أكاديمية چاكرتا للفنون التى تضم كليات لتدريس فنون التمثيل والرسم والإعلام. بالإضافة إلى ذلك، استجاب صديقين لمطالب الفنانين بالحد من الرقابة والإشراف على أعمالهم التى عانوا منها لمدة طويلة، وذلك من خلال إنشاء مجلس چاكرتا للفنون الذى يعد هيئة فنية مستقلة. وبذلك أصبح مجمع إسماعيل مرزوقى أول مجمع فنى قومى فى جنوب شرق آسيا.

أصبح ريندرا من أهم ضحايا النظام الجديد نتيجة لازدياد المعارضة لهذا النظام من أواخر الثمانينيات وحتى التسعينيات. ولذلك دعا مجلس چاكرتا للفنون ورشة عمل المسرح لإعادة تقديم مسرحية قصة صراع شعب ناجا فى أول قمة إندونيسية للفنون (وهو مهرجان سنوى فى چاكرتا) بعد رحيل سوهارتو فى مايو عام ١٩٩٨، وتم إجراء بعض التعديلات على المسرحية كى تناسب العصر وتناسب قاعة المسرح حيث كان قد تم إلغاء المسارح المفتوحة عام ١٩٩٧، وحضر العرض عدد كبير من الجمهور يفوق سعة قاعة المسرح ؛ مما أدى إلى إعداد شاشات كبيرة للعرض خارج المسرح. وبالطبع ، كان معظم هذا العدد ممن كانوا طلابًا مشاركين فى حركة الطلاب فى السبعينيات. وتحمس الجمهور وكذلك الصحافة لهذا العرض بشكل كبير. وبينما تعرض النقد للقمع من قبَل النظام عام ١٩٧٥، تمتعت إندونيسيا عام ١٩٩٨ بقدر كبير من الحرية الفنية التى لم يمارسها الفنانون الشباب من قبل.

وفيما بين عام ١٩٧٥ وإعادة تقديم مسرحية قصة صراع شعب ناجا عام ١٩٩٨، تطورت ورشة عمل المسرح ومجمع إسماعيل مرزوقى للفنون. فبعد عودة

ريندرا للتمثيل عام ١٩٨٥، قام المستثمر الشهير چودى سيتياوين Djody Setiawin برعاية ورشة عمل المسرح فى مقرها الجديد فى دبيوك بضواحى چاكرتا. وهاجم بعض النقاد ريندرا واعتبروه منافقًا لأنه قبل بمساعدة مستثمر أجنبى والتحول إلى التنمية الحصرية وليست الشاملة. ولكن فى عام ١٩٩١ انتقل ريندرا من دبيوك إلى قرية سيبايونج حيث أنشأ ما يشبه مدرسة داخلية لورشة عمل المسرح. وتم عرض المسرحية فى ذلك الموقع فى حقول زرعها الممثلون أنفسهم أو فى سرادقات جاوية مفتوحة مزودة بمستلزمات المسرح ، من ستائر وإضاءة ومدرجات استغرق بناؤها ٩٠ يومًا.

ورغم الاعتراض العام على سياسة سوهارتو، استمر الهجوم على مسرحية ريندرا حتى عام ١٩٩٨. فقد واصل الرئيس حبيبى سياسة سوهارتو واستمر فساد السلطة والمؤامرات وظلم المجتمعات الريفية. كما استمرت حركات الطلاب والمحاولات للقضاء على مركزية السلطة. وفى المرتين اللتين عُرضت فيهما المسرحية ، اضطر الجمهور إلى رؤيتها من خلال شاشات العرض حتى يشعروا بجو المسرح المفتوح. وكانت المسرحية تحذر من خطر التعاون المشترك ، فالتنمية الاقتصادية لإندونيسيا ستشمل بالتأكيد استئناف العديد من اتفاقيات التعاون المشترك مع مستثمرين أجانب ، مثل تلك الاتفاقيات التى أدت إلى القضاء على مسرح القرية فى مجمع إسماعيل مرزوقى للفنون.

وبعد شهر من عرض المسرحية فى ذلك العام ، عمل ريندرا على تنفيذ فكر الرواية وعرضه على مسرح قرية خاص به. فقام باستضافة مجموعة من عمال المنسوجات فى منزله حيث مكنهم من مقابلة ممثلين من الحكومة فى چاكرتا.

كما استطاع السياسيون وأهل القرى مناقشة طرق إصلاح الحكومة ؛ حتى تصبح الإدارة علنية ومناقشة الإجراءات المالية أكثر شفافية. وكما يقول ريندرا : "أصبح ممكنًا الآن أن يعمل الجميع من أجل تحقيق التعاون، فالأفضل للديمقراطية الاقتصادية أن تكون تعاونية". وبذلك استطاع ريندرا بتصوره عن المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) وتحويله إندونيسيا إلى يوتوبيا ، تحقيق التنمية لإندونيسيا من داخلها وليس بمساعدة من الخارج.

وفى نهاية القرن العشرين ، تراجع الجيش الإندونيسى من الجبهة التى أقاموا بها حصونًا لمدة ٣٠ عامًا. وبعد العديد من عمليات القمع لمظاهرات مايو ١٩٩٨، ضعف الجيش ولم يصبح بنفس قوته فى عصر الاستقلال. وفقد الكثيرون ممن عملوا فى النظام القديم وظائفهم، ومنهم زوج ابنة سوهارتو. وأصبحت الحكومة ممثلة حقيقية للشعب. والأهم من ذلك فقد الجيش الإندونيسى احترام الشعب بعد قمعه لمظاهرات عام ١٩٩٨ ؛ ولذلك لم يرتد ضباط الجيش والشرطة ملابسهم الرسمية ، كما ارتدى الطلاب المتظاهرون ملابس تحمل شعارات مثل: "سنعود لقاعات الدرس فور عودة الجنود إلى ثكناتهم العسكرية". وقامت بعض المجموعات من حزب ميجاواتى وحزب حركة الطلاب السياسى بالاعتصام فى شوارع چاكرتا ويوچيكارتا.

وانتشرت على طرق السكك الحديدية التى تصل بين سيبايونج وچاكرتا لافتات تحمل شعارات مثل: "لا تفصلوا أعضاء الجسد عن بعضها" ، إشارة إلى ضرورة الربط بين القرية والمدينة. وبعيدًا عن هذه الشعارات كانت مسرحية قصة صراع شعب ناجا فى عرضها عام ١٩٩٨ تحديًا للجمهور للاهتمام

بالمراقبة الذاتية ؛ كى يتخيل بلدًا غير إندونيسيا تتحدث عنها المسرحية وعن تنميتها، فإندونيسيا لا تُواجد فى محميات قبلية أو "محميات ثقافية" كما كان يريد المستثمرون الأجانب. وفى خطابه للأكاديمية عام ١٩٧٥، عبر ريندرا عن شكه فى قدرة الفنانين على التعايش داخل ما يُطلق عليه مسرح المدينة. كما شكر الأكاديمية على تكريمه واستأذن فى عودته لمسرح القرية الخاص به والذى لم يكن قد أنشأه بعد. وقد قابلتُ ريندرا عام ١٩٩٩ بعد العودة من مؤتمر الفنانين الذى ناقش شكل الفن الإندونيسى بعد انتهاء عصر سوهارتو، فضحك وهو يتذكر سؤال الفنانين له فى المؤتمر عن مكانه، فأشار إلى مسرح القرية قائلاً: "هذا هو مكانى".



روبرت ليپاج : إنتاج كيبيك Québec

كارين فريكر

فى ١٥ من أبريل عام ٢٠٠٣، طالب حزب كيوبيك، الذى أنشئ عام ١٩٦٨، بالقيادة المحلية لأول مرة منذ تسع سنوات. وكما ذكرت صحيفة تورنتو العالم والبريد The Globe and Mail فى أبريل ٢٠٠٣ أن هذا الطلب يُعد "ضربة مدمرة لخيارات السيادة والحكم تعزز الوضع الفيدرالى الراهن فى كيوبيك". وفى خطابه ، ذكر قائد الحزب برنارد لاندرى Bernard Landry أن المقاومة مستمرة وقال: "سوف نبدأ الآن، وأعدكم أن الانتخابات القادمة للحزب ستحوله إلى حزب التغيير... فأنا مقتنع تمامًا أن مقاطعة كيوبيك تمثل أمة... وأتمنى أن يدرك باقى الشعب فى كندا أن كيوبيك ليست مجرد مقاطعة".

استقر برنامج المنشقين على تعريف كيوبيك باعتبارها أمة متميزة، واستمر هذا التعريف رغم تعريفها السياسى كدولة بعد ٤٠ سنة من الصراع. وسواء أكانت العناصر التأسيسية لكيوبيك عرقية أم لغوية، كانت كيوبيك دائمًا أساسًا للمناقشات والجدال. فقد صارعت كيوبيك للوصول إلى القومية فى نفس الوقت الذى تحدت فيه النظم والبرامج الأمة، كوحدات تنظيمية اجتماعية. وبالطبع استجاب الوطنيون فى كيوبيك لهذه التحديات من خلال التأكيد على أهمية الأمة: "على الرغم من انتشار العولمة، يجب على كل فرد أن يصبح مواطنًا ينتمى لمكان ما قبل أن يصبح مواطنًا فى العالم، ولذلك لا تزال

الأمة تمثل أفقًا هامًا وضروريًا". كانت هذه أول سطور مجموعة المقالات التى تحمل عنوان: فَلْتحىَ كيبيك Vive Québec التى حاولت من خلالها جريدة لو ديفوار المشاركة فى أمة كيبيك وتحدياتها وأولوياتها ومطالبها. واستطاع كُتَّاب هذه المقالات الذين بلغ عددهم ١٩ كاتبًا دراسة مشاكل كيبيك بشكل شامل. فكما يذكر تشارلز تيلور Charles Taylor لم يعد الاستقلال هو الخَيار الوحيد بعكس ما قال جيرارد بوشار Gérard Bouchard، ويجب أن تشترك كندا وكيوبيك فى الحكم القومى مع إتاحة حقوق مكانية للحكم الذاتى. وكما يذكر جيل بورك Gilles Bourque؛ كيوبيك تملك ثقافة مختلفة عن باقى كندا صنعتها ثلاثة عوالم متميزة: الفرانكفون والأنجلوفون والبدائية. فيرى البعض أن المشكلة اقتصادية، ويرى البعض الآخر أنها سياسية، بينما يرى آخرون أنها ثقافية.

وبينما اختلف كتاب هذه المجموعة من المقالات على تعريف كيبيك والانتماء الكيبيكى Quebeckness ، اتفقوا فى مفهومهم عن الأمة التى يجب أن تعتمد على امتلاكها نوعًا فريدًا ومميزًا من الثقافة. وهذا التفرد الثقافى يعكس التعريف الغربى الحديث لمفهوم الهوية. وكما تشير إيفا ماكى Eva Mackey :

> ... ترتبط رؤية الوطنيين للثقافة والتاريخ بالحداثة والمفهوم الغربى للشخصية، خاصة مفهوم عصر التنوير للحكم الفردى والاستقلال... فامتلاك هوية مختلفة ومحددة، أصبح من السمات الأساسية "للشخصية الطبيعية" أو الأمة الطبيعية كما تكونت فى إطار الغربية الحديثة.

وهذا الاختلاف والتنوع فى المناقشة يمثل تَحدِّيًا للمفهوم الحديث والأساسى عن الأمة ومساواتها بامتلاك "هوية مختلفة ومحددة ومترابطة". يذكر فرانك دافى Frank Davey أن الحالة القومية لكندا استمرت فى مواجهة العولمة واستطاعت التعايش فى مناقشة هذه الحالة: "فالوسيلة الوحيد المتوافرة للكنديين للدفاع عن أنفسهم فى مواجهة الرأسمالية متعددة الجنسيات، هى المشاركة فى مناقشة أحوال الأمة التى تنتجها الخلافات السياسية وتعيد إنتاجها". ويمكن تطبيق هذا النوع من المناقشة على حالة كيبيك، فهى مقاطعة داخل كندا، ولكن مواطنيها يعتبرونها أمة كاملة. ويؤكد لاندرى ذلك فى خطابه الجرىء ليلة الانتخابات فيقول: "أؤكد ثانية... كيبيك أمة" وهو ما يشير إلى الإنتاج المُطَّرِد لأمة كيبيك، فهو إنتاج مستمر بالطبيعة.

ووضع الأمم المعاصرة كبناء حوارى و"كخيال ليس كواقع" هو موضوع المناقشات الدراسية فى عدد من المجالات. كما يذكر ريتشارد هاندلر Richard Handler العالم السياسى "البحث عن هوية متكاملة أو محاولة تكوين تفسير مؤكد للثقافة القومية الحقيقية لا يمكن نجاحه أبدًا؛ ولذلك يجب إعادته بشكل غير محدد". ويؤكد أيضًا واضع النظريات الأدبية هومى بابا Homi Bhabha على "تكوين الأمة من خلال فن الحَكْى والسرد". فلم تكن الدولة الأمة نموذجًا سياسيًا وتنظيميًا للمجتمع المعاصر بعد، كما بقيت القومية فكرًا قادرًا على الإقناع يوحد ويحفز. ولكن مفهوم الثقافة القومية يمكن أن يشكل تهديدًا للمواطن العادى، رغم جاذبيته وتحرُّره. فكما يذكر الكاتب أن: "الوحدة السياسية تتكون من التبادل المستمر للمخاوف من مجالها الحديث".

وتتضح هذه المخاوف فى نموذج كيبيك الذى يعتمد على تفرد وتميز ثقافتها القومية كدليل لوجودها. وبينما تحاول السلطات القومية فيها تعقيد استراتيجيات الفكرة القومية ، تحتمل هذه الفكرة الخطأ بالنظر إلى صعوبة تحديد مفهوم الأمة، مثل الإجراءات الجدلية فى السبعينات للإبقاء على اللغة الفرنسية كلغة رسمية للمقاطعة فى تَحدٍّ للتنوع المتزايد فى حركات الهجرة التى تؤدى إلى تنوع اللغات واختلافها. ومن المخاوف الأخرى بجانب اللغة توجد فكرة الجنسيات المتعددة داخل كيبيك، فحكومة كيبيك حددت تعريفًا عالميًا للأمة، مفترضة أن التفاعل مع أمم شرعية أخرى يعزز شرعيتها. وكما يذكر مايكل كيتينج Michael Keating " : السياسة الفعالة لوزارة الخارجية تصور خصائص كيبيك ومكانتها فى العالم، كما تخدم أغراض بناء الأمة من خلال تحديد المصالح الحكومية وعلاقتها بالخارج، وتُعلى من شأن كيوبيك بوصفها من الأمم ذات السيادة".

ونجح هذا التصور العالمى لكيبيك وأصبحت مشاركًا متحمسًا فى عملية العولمة الاقتصادية: ففيما بين عام ١٩٩٢و ٢٠٠٠ ازدادت صادرات كيبيك إلى الولايات المتحدة بنسبة ١٤٠٪ لتصبح بذلك الشريك التجارى الثامن للولايات المتحدة. كما زادت نسبة صادرات كيبيك للعالم بنسبة ٨٠٪ بالمقارنة بنسبة ١٨٪ من صادرات كندا بأكملها. وكما يشل جاى لاشابل Guy Lachapelle واستيفان باكوين Stéphane Paquin ، أدى هذا النجاح الاقتصادى العالمى إلى سيادة كيوبيك بعد اقتناع السلطات "بقلة الخطر الذى يمكن التعرض له عند استقلال كيبيك والحصول على سيادتها" الناتج عن قلة اعتماد كيبيك على السلع

الكندية المحلية. ولكن هذا الاتجاه نحو العالمية يعرض قوميتها إلى الخطر. ولذلك قامت حكومة كيبيك بعقد اتفاقيات ومعاهدات عالمية من أجل التنوع الثقافى كى تستطيع الحكومة مواصلة تمويل الإنتاج الثقافى، رغم معارضة هذا التمويل لقوانين منظمة التجارة العالمية. وحققت هذه الحملة تقدمًا كبيرًا عام ٢٠٠٣ بعد توقيع تحالف الفرانكو- كيوبيك للتنوع الثقافى وتنفيذ مبادرة اليونسكو من أجل تنوع ثقافى جديد، والذى أدى إلى تعزيز كيوبيك لفكرة المنظمة العالمية للحفاظ على تفرُّد الثقافة القومية.

وسأناقش فى هذا المقال أعمال روبرت ليباج Robert Lepage فنان مسرح كيوبيك؛ لعرض العلاقة المعقدة بين الإنتاج الثقافى والعالمية وبين قومية كيوبيك. وأؤكد على الدور الهام لليباج وغيره من فنانى كيبيك العالميين فى تكوين مفهوم أمة كيبيك وانتشاره وتأثير ذلك فى الغموض والتناقض المحيط بالقومية المعاصرة. ونتيجة لنشر أعمالهم الفنية باعتبارها "منتجات كيبيكية"، وُصف الفنانون الكيبيكيون بأنهم من أهم وأنشط المنتجين فى كيبيك. وأتفق مع إيرين هيرلى Erin Hurley فى أن الإنتاج الثقافى، خاصة الفنى، يساعد فى تجسيد الفكرة القومية عن طريق "تقديمها فى واقع عاطفى تجريبى".

يُعد ليپاج من الفنانين المُناصِرين للعالمية، فكل أعماله الأصلية تتضمن فكرة السفر كموضوع لها، كما يصف الكيبكيين فى ظل علاقتهم بالثقافات الأخرى. بالإضافة إلى ذلك، سافرت أعمال ليباج وتنقلت فى عدة أماكن بتمويل

من مصادر محلية وفيدرالية، ولذلك تُعد تجربة ليباج الفنية تجربة عالمية. كما تناوله النقاد والحكومة كنموذج لامع لإمكانية وصول كيبيك للعالمية وكسفير ثقافى. وفى نوفمبر ٢٠٠٢، نال ليباج جائزة كيبيك التى تُعد أعلى وسام شرف تمنحه الحكومة للبارزين فى مجال العلوم والفنون. وقال عنه النقاد إنه نموذج ناجح لوضع كيبيك على خريطة العالم. كما كان النقاد يراقبون خطواته الفنية ويهتمون بنقد أعماله بشكل دقيق. بالإضافة إلى ذلك ،كانت أعمال ليپاج الأولى التى تمثل الكلاسيكية القومية فوق مستوى النقد.

وقبل استعراض مسيرة ليپاج الفنية، أود العودة أربعين عامًا إلى الوراء عندما بدأت الحركة القومية فى كيبيك. ففى عام ،١٩٦١ أقام الحزب الليبرالى المنتخَب حديثًا وزارة الشئون الثقافية بعد ١٠ سنوات من تكوين المكافئ الفيدرالى لها وهو مجلس كندا. واهتمت وزارة الشئون الثقافية بشكل كبير بالرؤية التى تضمَّنها تقرير لجنة تريمبلى Tremblay Commission Report لعام ،١٩٥٦ الذى "منح دعمًا إيديولوجيًا وإحصائيًا لاستقلال مقاطعة كيبيك وفكرة قيام حكومة كيبيك بدور المدافع عن الثقافة المهددة". فالدولة كانت مُطالَبة بدعم الإنتاج الثقافى، وكذلك ترويج هذا الإنتاج خارج المقاطعة. كما تم إنشاء مجلس الفنون الجديدة كفرع لوزارة الشئون الثقافية والذى يعمل على "تحفيز التعبير الفنى الذى يحمل علامة كيبيك لتنبيه العالم للإنتاج الثقافى فى كيبيك" كما يقول رئيس الوزراء جان ليساج. وكلما استطاع هذا الإنتاج تنبيه العالم لكيوبيك، يعد ممثلاً للأمة على المستوى الرسمى. وتظهر هذه الفكرة فى مجموعة الفنانين، المنتقاة لإثبات أهمية

كيوبيك الثقافية. الموقع الإلكترونى الرسمى للدولة يضم أسماء مجموعة متنوعة من الفنانين مثل: دينيس أركاند وليونارد كوهين وسيلين ديون وروبرت ليباج، وكلها أسماء تشير للتنوع الثقافى لكيبيك. فالشعار الرسمى الحالى لوزارة الثقافة والاتصالات هو: " كيبيك، ثقافة تجوب العالم".

وينتمى ليباج إلى عاصمة مقاطعة كيبيك، وقد درس فى كونسرفتوار المسرح وتخرج عام ١٩٧٨ . وقد بدأ حياته الفنية بتقديم عروض صغيرة مع زملائه فى الكونسرفتوار قّدمت على مسارح كيبيك الصغيرة ومقاهيها. ثم التحق بشركة مسرح روبير Théâtre Repère ليصبح بعد فترة وجيزة أحد قيادات الفرقة المسرحية البارزة. واستطاع ليباج الحفاظ على نجاحه فى الفرقة من خلال مسرحية ثلاثية التنين La Trilogie des Dragons التى قدمها مع زملائه من فنانى روبير، وقد تطورت هذه المسرحية على مدى عدة سنوات إلى أن وصلت مدة العرض إلى ٦ ساعات. وتم تكريم هذا العمل فى لندن عام ١٩٨٦ خلال مهرجان مسرح تورنتو العالمى، ثم تم تسجيله فى العديد من المهرجانات الأساسية حتى تنقل خلال ٦ أعوام بين ٤٠ دولة.

وتقدم المسرحية الحياة المشتركة لفتاتين من مدينة كيبيك، جين وفرانسوا ومهاجر صينى ورجل إنجليزى يأتى إلى كيوبيك كى يقيم محلاً للأحذية وفتاة جيشا هجرها حبيبها الأمريكى خلال الحرب العالمية الثانية. وقدّمت المسرحية باللغتين الإنجليزية والفرنسية وقليلٍ من اللغة الصينية.

كما تضمنت المسرحية العديد من الجمل الحوارية بلهجة كيبيك العامية دون ترجمة، مما يُعد تأكيدًا على العيوب اللغوية التى تعانى منها كيبيك. ورأى العديد من النقاد المسرحية كدليل على إمكانات المسرح الثقافية وقدرته على التواصل والتمثيل، كما اعتبروا الشخصيات الصينية التى قدمتها المسرحية رمزًا لوضع كيبيك داخل كندا واهتمام الجيل الجديد فى كيوبيك بهويتها القومية. وترى الناقدة جين بوفيه Jeanne Bovet أن المسرحية تتضمن "رسالة سياسية خفية، فمكانة كيبيك العالمية تتحقق فقط من خلال حس قومى بالهوية مع عقل متفتح يستوعب الثقافات الأخرى". وحيث إنها اكتسبت نجاحًا عالميًا، أصبحت المسرحية جزءًا من عملية عولمة كيبيك داخليًا وخارجيًا، فهى تشير إلى مكانة كيبيك الهامة فى العالم. كما أصبحت المسرحية ممثلة لكيبيك نظرًا لعرضها فى عدة دول.

ولم يكن كل النقد الذى وجِّه إلى ليباج إيجابيًا. فقد اتهم البعض مسرحيته بأنها فيدرالية تحوى مضمونًا عالميًا كى تجذب الجمهور خارج مقاطعة كيبيك. وقام ليباج بالرد على هذا النقد فى حوار مع كارول فريشت Carole Frèchetteعام ١٩٨٧:

فــــريشت:

لقد تم انتقادك لكونك صنعت من مسرحيتك "عرض احتفالى" كى يصل إلى أبعد من كندا بروح فيدرالية كاملة. ما رأيك فى هذا النقد؟

ليـبـاج:

كـان هذا النقـد فى مـونتـريال، فلم يكن هناك أى تسـاؤل عن الفيدرالية فى تورنتو. ولكِّن لدىَّ انطباعًا أن المسرحية قومية لدرجـة كـبـيـرة. ويمكن ألا تكون طريقـة تقـديم شـخـصـيـات كيبيكية تدافع عن فكرة قومية مناسبة للدعاية القومية. ولكن لم أقصد ترويج هذه الفكرة، ولكنى أرى أنها الطريقة الصحيحة فيجب علىَّ السفر إلى الغرب وإلى الولايات المتحدة كى أنتقل إلى المستوى التالى، وهذا يعد بالنسبة لى غرضًا قوميًا.

ففنان كيبيك القصصى شخصية ثلاثية ومتكررة فى أعمال ليباج والبديل المعروف لليباج نفسه، فقد لعب ليباج هذا الدور فى الرواية الأصلية للثلاثية. وفى ذلك العمل يلغى ليباج الفرق بين موقفه الخاص وموقف الشخصية؛ ليؤكد أن تقديمه لأعماله خارج كيبيك لم يكن أمرًا اختياريًا بل كان إجباريًا. فنظريته عن العالمية تتوافق مع سياسة كيبيك الرسمية الخاصة بالعالمية: فإذا كان السفر بأعماله خارج كيوبيك يجعله وطنيًا، يعد "انتقاله للمستوى التالى" فى مسيرته الفنية دليلاً على أنه أكثر وطنية. فكما يشير ليباج كلما ازداد نجاح الكيبيكى عالميًا، كان هذا أفضل لكيبيك.

واستنادًا لهذا المعيار، أصبح ليباج فى العقد التالى كيبيكيا صالحًا. ونتيجة لنجاح ثلاثية التنّين محليًا وعالميًا، أصبح ليباج أكثر طموحًا وعالمية. وكان إنتاجه الثانى "ثنائية أوروبية تحت التنفيذ" وشارك فيه ممثلون من

كيبيك واسكتلندا وقام بتمويله السوق الأوربية المشتركة (الذى أصبح الآن الاتحاد الأوروبى). وتم تقديم العمل عام ١٩٩٠ كجزء من احتفالات جلاسجو، العاصمة الثقافية لأوروبا. وتجول هذا العمل فى ست دول خلال ثلاث سنوات (من ١٩٨٨إلى ١٩٩٠) ممثلاً العمل الممول عالميًا والمتطور، والذى سيصبح بعد ذلك معيارًا لأعمال ليباج. فأحداث العمل تدور فى مونتريال ونيويورك لتصوير قصة ثلاثة أصدقاء من كيبيك يبحثون عن الرومانسية فى مواجهة الأعمال الواقعية لشوبان وجورج ساند.

وصورت مسرحية ليباج الفروع السبعة لنهر أوتا Les Sept branches de la rivière Ota الحائل دون العالمية بشكل أكبر، كما توضح وصول أعمال ليباج إلى المهرجان العالمى للفنون. ففى أواخر الثمانينيات والتسعينيات، اكتسب ليباج مجموعة صغيرة من المنتجين فى مدينة كيبيك وتورنتو ولندن وباريس. وساعد هؤلاء المنتجون ليباج فى تمويل أعماله مثلما يحدث فى تمويل صناعة السينما، كما قام المنتجون المشاركون بشراء العروض قبل إنتاجها فى مقابل عرضها فى مسارحهم وتسويقها فى عدة بلاد. فقام منتجو مسرحية نهر أوتا ببيع العمل لبعض الشركاء وتسويقه فى ١٣ دولة خلال خمس سنوات. ثم قدم ليباج عدة أجزاء لهذا العمل يترتب كل جزء على الذى يليه، ويجتمع أفراد العمل بعد كل عرض لإجراء بعض التعديلات بناء على آراء الجمهور والنقاد، وكذا على أفكارهم ووجهات نظرهم. وبينما تغيرت عدة عناصر فى العمل خلال عملية تطويره وتعديله، بقى موضوعه الأساسى دون تغيير وهو الربط بين ثلاث مآسٍ فى القرن العشرين: الهولوكوست والقنبلة الذرية والإيدز، من خلال

قصص أجيال متعددة تربطها صلة الدم والحب والظروف. وتدور أحداث العمل فى منزل بهيروشيما تسكنه أسرة هى محور الأحداث وترتبط بها الشخصيات الأخرى فى العمل من نيويورك وأمستردام وأوساكا ومعسكر تريزن خارج براج.

ويظهر نموذج ازدياد العالمية لتمويل وهذه الأعمال وتوزيعها فى مكان أحداثها. فالثلاثية تدور أحداثها فى عدة أماكن بكندا - مدينة كيبيك وتورنتو وفانكوفر- مع جزء صغير من الأحداث يتحدث عن اليابان أثناء الحرب عندما تطلعت بعض شخصيات العمل للسفر إلى الشرق الأقصى ولكنهم لم يصلوا إلى هناك فى أحداث العمل. فالطائرة التى تقل بائع الأحذية كروفورد فى طريقه إلى هونج كونج تسقط فى البحر، كما تنتهى المسرحية قبل أن يصل بيير لامونتاج إلى الصين لدراسة فن الرسم. وتدور أحداث مسرحية الثنائية الأوروبية فى مونتريال ومانهاتن، كما تدور أحداث مسرحية نهر أوتا فى عدة أماكن وبعض أحداثها لا تدور فى كندا.

وفى المقابل، تناول النقد أعمال ليباج كدليل على قدرة كيبيك على الوصول إلى العالمية ودليل على أهميتها ومشاركتها فى طريق العولمة. فتقول سونيا بواريه Sonia Poirer عام ١٩٩٦ إن أعمال ليباج "تستعرض الهويات العرقية المترابطة، فتجديدات الثقافة الكيبيكية التى قدمها ليباج تناقش مفهوم العالمية والسيادة داخل عمليات عولمة الاتصالات عبر الثقافات، كما تعرض تكوين شخصية الكيبيكى الجديد وتشكيل خيال أكبر لعرض شخصية الكيبيكى بنهاية القرن التاسع عشر". وتضيف شيرى سيمون Sherry Simon

أن أعمال ليباج، باعتبارها تجسيدًا "للثقافة الانتقالية التى تقدم رؤية لمفهوم العالمية الكوزموبوليتانية، تعمل كحوار بين رؤى مختلفة ومتعددة"، كما تعرف ليباج باعتباره "مثال للمفكر العالمى".

ولكن الانتقال من الوطنى العالمى internationalist nationaliste إلى المفكر العالمى transnational intellectual لم يفصل ليباج عن وطنه وبلد نشأته، وكان دائمًا يؤكد انتماءه إلى كيبيك. ففى الثمانينات وأوائل التسعينيات عندما قدم أعماله العالمية كان يعمل كمخرجًا مسرحيًا حول العالم فى بكيبيك الوقت. وفى عام ١٩٩٤، أعلن استقراره فى بلده وتكوين شركة إنتاج جديدة للتأكيد على ارتباطه بكيبيك:

> **كل اللقاءات والتبادلات التى قمت بها بالخارج أثّرتْ عمالى الفنية التى ترتبط بشكل كبير بكيبيك. وهذا ما دفعنى للعودة إلى مدينة كيبيك حيث نشأت. فهى المدينة التى الهمتنى فى أعمالى مثلما كانت مونتريال مصدر وحى مايكل تريمبلى. فأنا أود أن أتصل بالعالم من خلال كيبيك.**

ويعلق أ.س.دانجيروفيتش A.S.Dundjerovich ، الذى ألف كتابين عن ليباج، على عودة ليباج لكيوبيك بقوله إن ليباج كان يريد الرد على نقد تريمبلى له الذى قال: "إن أعمال ليباج لا تنتمى إلى ثقافة كيبيك ولكنها تهتم بالتيارات العالمية". كما قال عنه العديد من النقاد إن أعماله "مُعدَّة للتصدير بشكل أساسى".

وهذا القلق من مسئولية فنانى كيبيك تجاه أمتهم يتضح فى وسائل الإعلام فى كيبيك، ففى أحد المؤتمرات التى تناقش أعمال ليباج، لم يسمح ليباج للنقاد والصحفيين من كيبيك بالمشاركة فى المؤتمر، وعند اعتراضهم ألغى المؤتمر قائلاً إنه لا يحتاج للصحافة لنشر أعماله، كما أكد أن الفنانين يجب أن يكونوا مسئولين عن أنفسهم وعن رؤيتهم فقط. وعلق الصحفيون على قوله بأنه يوضح مدى غروره لدرجة أنه يتجاهل دور الحكومة فى دعم أعماله. كما شبهه أحد الصحفيين بحاكم متسلط ومغرور. وربما لا يكون مناسبًا تشبيه فنان، خاصة مثل ليباج له قيمة فنية قومية، بسياسى فاسد.

وسأنتقل الآن إلى مناقشة عملين من أحدث أعمال ليپاج: العرض الفردى: الوجه الخفى للقمر La Face Cachee de la Lune وإعادة ثلاثية التنين التى قدمها فى مونتريال فى مهرجان المسرح الأمريكى عام ٢٠٠٣ . ويمثل العملان عودة ليباج إلى تقديم عمله داخل مقاطعة كيبيك وتضمين محتوى كيبيكى. ففى الوجه الخفى للقمر يقدم ليپاج التوازن بين المحلى والعالمى، فأحداث العمل تدور فى مدينة كيبيك، ولكنها تقدم محاولات فنان كيبيكى للوصول إلى العالمية، وهو أحد الموضوعات المفضلة لليباج. وقد قدم هذا العرض ٤٩ مرة خلال ٣ سنوات فى ٢١ دولة، منها ٣ مرات فى كيبيك.

وقام مهرجان المسرح الأمريكى بتسويق إعادة عرض ثلاثية التنين باعتباره عملاً ثقافيًا أساسيًا، فهو إعادة لإنتاج فنى أساسى أسطورى. وأكدت الصحافة هذه الصفات وقدمت استعراضًا لهذا العرض باعتباره نصا محوريًا ليس فقط

بالنسبة لمسرح كيبيك، ولكن بالنسبة لأمة كيبيك المعاصرة. كما كانت إعادة هذا العرض فرصة لاستعادة ذكريات أول تجسيد لهذا العمل كما أشار لوك بولانجر Luc Boulanger . ووصفت الصحافة العرض باعتباره فرصة للجيل الجديد لتقديم الثلاثية حيث تم تغيير كل أفراد فريق العمل. وتناول النقاد العرض بشكل إيجابى، كما حقق نجاحًا كبيرًا لدى الجمهور الذى كان يصفق بحماس بعد كل عرض.

وخلال مسيرته الفنية، كان ليباج يقدم أعماله بتطور مستمر من خلال تغيير وإضافة بعض المواد طبقًا لتغير وجهة نظره ووجهات نظر زملائه فى العمل، وطبقًا أيضًا لما يُوجَّه إليه من نقد ومن آراء الجمهور. فهو لا يعتبر تقديم الثلاثية مرة أخرى إحياء للعرض بل إعادة إنتاج وإبداع للعرض بنظرة حديثة ووعى بتطور النقد. فجينيفر هارفى Jennifer Harvie وكريستى كارسون Christie Carson تصفان الثلاثية وإعادتها كعمل متغير عبر الثقافات.

وبعد ١٥ عامًا من إنتاج الثلاثية، كان يُنظر لهذا العمل باعتباره جزءًا من الماضى. ولكن هل يُعد العرض محاولة للتحديث من أجل تقديم كيبيك للعالم؟ أم هو محاولة لتأريخ الماضى والعودة إلى رؤية فنانى كيبيك الطموحين عن العالم؟ فتغيير الممثلين يرتبط بتغير محتوى العمل، مع إبقاء زمن الأحداث ثابتًا فى عام ١٩٨٥ دون تغيير الزمن إلى الزمن الحالى؛ ولذلك يراه الجمهور دائمًا باعتباره عملاً تاريخيًا.

وهذا التناقض فى وصف الثلاثية باعتبارها تحديثًا للثقافة وتعبيرًا عن الماضى أدى إلى وصف أعمال ليباج كأعمال وطنية وعالمية. فهل تعبر الثلاثية عن قدرة ثقافة كيبيك على الوصول إلى العالمية؟ أم أنها تسجيل لمحاولات كيبيك المستمرة لمناقشة الهوية القومية ؟ فالجمهور والنقاد المحليون فضلوا الاختيار الأول إرضاءً لكبريائهم، ولكن يمكن اعتبار الثلاثية كتمثيل لحياة مستمرة تبحث فيها أمة كيبيك غير المستقرة فى تيار العولمة السريع عن هويتها القومية التى يؤمنها القانون. ولكن الأكيد أن الثلاثية عمل مستمر يساعد على استمراره وتطوره استجابات الجمهور العالمى.



الإخراج المسرحى للأمة على أطلال الماضى:

بحث الأداء الأثرى المكسيكى

باتريشيا يبارا

فى سبتمبر عام ١٩٧٥، عثر مزارع أثناء بحثه عن مخبأ للآثار القيِّمة على جدارية بالقرب من قريته سان ميجيل دو ميلاجرو San Miguel de Milagro فى جنوب غرب إحدى ولايات تلاكسكالا Tlaxcala بالمكسيك. ثم بدأت أعمال الحفر للكشف عن الجداريات، ومنها بانوراما متعددة الألوان عن معركة بين محاربى النمور والصقور. وكانت كاكاستلا Cacaxtla أقدم مكان تم حفره فى تلاكسكالا فى الفترة من ٦٥٠ إلى ٩٠٠ .C.E وأكثر الأماكن إثارة للعاطفة. وتم اكتشاف أهمية كاكاستلا بشكل سريع، ففى عام ١٩٧٨ منح الرئيس بورتيلو ١,٥ مليون بيزو للمعهد القومى للأنثروبولوجيا والتاريخ، كما أكد محافظ تلاكسكالا على أهمية الآثار للسياحة المحلية وعلى أهمية تراث تلاكسكالا التاريخى.

ولم يكن مدهشًا أن تكتسب كاكاستلا هذه المكانة الثقافية والسياحية، فهى أصغر ولايات المكسيك وأقلها من الناحية الاقتصادية. ويعيش سكانها على الزراعة والصناعة؛ خاصة صناعة المنسوجات. ونظرًا لقلة موارد الولاية أصبحت أقل ولايات المكسيك من الناحية الاقتصادية. فمع هبوط سعر البيزو عام ١٩٨٢ وتأميم البنوك، واجه شعب المكسيك كارثة مالية. ولذلك لجأ زعماء

تلاكسكالا للعودة إلى السياحة الثقافية لحل هذه الكارثة. ومن أجل تحقيق هذا الهدف لجأ شعب تلاكسكالا للاعتماد على ماضيهم الاحتلالى بدلاً من ماضيهم الأصلى وصفات الأرض الطبيعية. ولكن فَقْد تلاكسكالا للآثار حال دون تنفيذ هذا الاختيار.

وأدى تزامن عمليات تطوير كاكاستلا ومشروع التاريخ المحلى الناشئ والأزمات الاقتصادية وغيرها من الأحداث إلى عمليات نشطة لتحقيق إنتاج معرفى عن المكان. ومع استمرار تطوير المكان زودت التحقيقات والتقارير المؤرخين بالمعلومات اللازمة لإعادة كتابة تاريخ تلاكسكالا من أجلها ومن أجل صناعة السياحة. وكان للفن دور هام فى هذه العملية، فقد ظهرت كاكاستلا فى العروض المسرحية التى ترعاها الدولة، بداية من عام ,١٩٩٢ وسأتناول بالتحليل فى هذا المقال دور الإنتاج المعرفى والعروض الفنية فى توضيح المناقشات المعقدة عن الهوية الأصلية والمحلية والقومية التى قدمتها المعالم الأثرية فى العروض الفنية التى ترعاها الدولة. ففيما بين عام ١٩٧٥ ، و١٩٩٧جرت عدة تغيرات فى سياسات الدولة الخاصة بعلم الآثار والتى أثرت فى تطوير السياحة الثقافية المحلية. كما أثرت العروض الخاصة بالآثار فى توضيح الهوية المحلية أو الأصلية للبلاد، فيما يتعلق بالهوية القومية وعلاقتها باللامركزية التعليمية والحكومية التى ظهرت فى الثمانينيات. وبتحليل قدرة هذه العروض على تقديم معنى مسرحى من خلال وسائل متعددة مثل الرقص والموسيقى والسرد، سأعرض المسار الذى اتخذته الهوية القومية فى السنوات الحديثة. وسيوضح هذا التحليل الدور الهام للعروض الفنية فى

عرض الهوية القومية والتفسير الشائع لعلم الآثار فى ظل الرأسمالية الليبرالية الجديدة. كما يكشف هذا التحليل عن قلة دعم التاريخ والثقافة لعمليات الإنتاج المعرفى.

تاريخ عرض الآثار فى المكسيك

يلعب علم الآثار دورًا هامًا فى عملية بناء الهوية القومية المكسيكية منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الآن، فالعلاقة بين الهوية الناشئة التى تعتمد على التراث الأصلى لعصر ما قبل كولومبيا وبين عمليات تطوير الآثار التى ترعاها الدولة علاقة قوية. ففى القرن التاسع عشر، كانت الآثار تُستخدم لتوفير "دليل حيوى على وجود حضارة قديمة فى وسط المكسيك وجنوبه، كما تقدم دليلاً على إنجازات هذه الحضارة". فبعد ثورة المكسيك (١٩١٠-١٩٧١)، حاولت الدولة إعادة بناء الهوية القومية بمزج التراث الأصلى والتراث الأسبانى، كخطوة هامة فى بناء أمة المكسيك. ومن أبرز المدافعين عن هذه التصورات مانويل جاميو Manuel Gamio "أبو الأنثروبولوجيا المكسيكية"، والذى استخدم طرق حفر تيوتهوكان Teotihuacanفى العشرينيات. كما أدى اكتشاف صور مرتبطة بهذه الأماكن أو مكتشفة بها إلى تكوين رموز مرئية للدولة مثل الصور الأزتكية والمايانية، كما استخدمها فنانو الجداريات المكسيكيون فى أعمالهم الفنية، سواء التى تمولها الدولة أو التى يمولها القطاع الخاص. ومع بدايات الثلاثينيات، استخدم الرئيس لازارو كارديناس Lazaro Cardenas هذه الآثار لجذب السياح نحو المكسيك من خلال إنشاء

المعهد القومى للأنثروبولوجيا والتاريخ لحماية هذه الآثار. وبدلاً من استخدام هذه الآثار فى عهد كارديناس فى التنمية الثقافية تحولت هذه الآثار إلى سلع. واستمر الدعم الحكومى لعمليات التنقيب عن الآثار حتى أوائل الستينيات عندما تم افتتاح كلا من شارع الموتى فى تيوتهوكان والمتحف القومى للأنثروبولوجيا. ومنذ ذلك التاريخ قلت مصادر تمويل مشاريع الآثار بعد اكتشاف آثار تيمبلو مايور Templo Mayor عام ١٩٧٨.

وبينما تغير تكوين البقايا الأثرية فى المكسيك خلال القرن العشرين استمر الدور الهام لعمليات التنقيب عن الآثار، فمنذ عام ١٩٦٨ والنقاد يمدحون دور الحكومة فى كشف المعالم الأثرية فى عصر ما قبل كولومبيا، بينما يستنكرون تجاهلها لاحتياجات الشعب ومطالبه وتاريخه المحلى. فعمليات التنقيب توضح الاهتمام بتدمير الحضارة الأصلية للبلاد من أجل تعزيز حضارة قومية أكبر، مما أدى إلى تجاهل الحالة الاقتصادية للشعب. ولذلك اتُّهمت الحكومة باستخدام الآثار لإضفاء الشرعية على سلطة الدولة؛ مما أدى إلى مطالبة العديد من المفكرين للحكومة بالتوقف عن هذه العمليات. ونتيجة لقوة هذه المطالب وقوة نقد أهداف الحكومة، تغيرت هذه العمليات وتغير اتجاه العمل الأثرى. فقد استخدم عمال الآثار أبحاثهم فى دعم المناقشات التى تدور حول حضارات أمريكا الوسطى والتى تشكل أساسًا للهوية القومية ومركزية سلطة الدولة. ولكن هذه الأبحاث أدت إلى تعقيد العلاقات بين ماضى الهند وحاضرها بدلاً من تبسيطها. وبذلك تنوعت استجابات الشعب لهذه الأنشطة الحكومية.

وتنوعت العروض الفنية فى استجاباتها أيضًا، فبعضها أيد الخيال الروحانى لأمريكا الوسطى، والبعض الآخر انتقد دعم الحكومة لصناعة الآثار التى أثرت على أحوال الشعب. ورغم اختلاف وجهات نظر هذه العروض، إلا أنها جميعًا تشابهت فى استخدام الآثار لبيان العلاقة بين الماضى الأصلى والحاضر المكسيكى. فعروض كونشروس Concheros استخدمت إشارات الماضى لتوضيح الاختلافات فى شكل تقديم المواطن الأصلى المعاصر. كما حاولت عروض الاحتفال بالربيع إلغاء الحدود بين التقويم الأصلى والتقويم الميلادى من أجل صنع حاضر مايانى كونى للعصر الحديث والوقت المعاصر. ورغم أن عروض كاكاستلا استخدمت هذين النوعين من الأداء، التزمت بالعروض التى ترعاها الدولة فى بدايات القرن العشرين.

ويظهر من خلال عمليات التنقيب التى قام بها مانويل جاميو تراث الفن المسرحى لعروض كاكاستلا- زوشيتيكاتيل Cacaxtla-Xochitecatel . فقد تكّون أول برنامج فنى لمسرح سنتيتيكو Teatro Sintetico من "عروض راقصة تعبر عن الصناعات الأصلية، وعروض تمثيل صامت تعبر عن المهام اليومية للحدّاد والسّراج، وعروض للمهرج تصور حياة العبيد الهنود فى زراعة قصب السكر فى دولة موريلوس". وبذلك تحكى الأحداث اليومية تاريخ المكسيك كما تصوره الحكومة الجديدة. كما تقدم هذه العروض أمجاد الماضى (من خلال عروض الصناعات) ورعب فترة الاحتلال (من خلال مسرحية العبودية) وإمكانية وجود صناعة بروليتارية (من خلال التمثيل الصامت لحياة العمال والحرفيّين). واستطاع المسرح من خلال العروض التى يقدمها تكوين رابطة

بين الماضى والحاضر تضفى الشرعية على أحداث الثورة وسياساتها الثقافية ورؤيتها لمستقبل مواطنيها. ومثلت العروض رؤية جاميو تيوتهوكان كرمز للأمة حيث تقدم أمجاد حضارة الماضى صورة المستقبل. ويتضح نجاح هذه العروض فى اهتمام الدولة، برعاية الأمانة العامة للتعليم العام، بهذا المكان بعد عام واحد فقط من تقديم هذه العروض.

وكان من أهم أهداف هذه العروض تقديم الحضارة المكسيكية المعاصرة، مع الاهتمام بشكل أقل بعرض الحضارة الأصلية للبلاد. وخلال الثلاثينيات والأربعينيات، انتشرت هذه العروض وقدمت الحضارة الأزتكية أو المايانية أو مثلت هذه العروض حضارة عامة تكونت من مزج مزايا الحضارات المختلفة. واعتمدت هذه العروض على ممثلين معاصرين يمثلون أسلافهم ويقدمون أمجاد الماضى رغم ضياع هذه الأمجاد. وكان لهذا الأسلوب تأثيران: الابتعاد عن صراع الشعب المعاصر للتخلى عن ماضيه، وإلغاء عرض الثقافات الأصلية أو المحلية لتقديم التراث المايانى والأزتكى فقط.

كاكاستلا وعلم الآثار المعرفى

ترتبط هوية تلاكسكالا بالهوية المحلية والقومية بشكل خاص جدًا. فشعب تلاكسكالا يشتهر فى المكسيك بالخيانة؛ لأنه شارك كورتيس Cortes فى المعارك ضد الأمجاد الأزتكية. وحيث إن الماضى الأصلى للبلاد يكون هوية إيجابية للأمة بشكل عام، يعمل ماضى تلاكسكالا على إقصاء شعبها من الحكايات التاريخية للبلاد. ولذلك ارتبطت هوية تلاكسكالا بهوية المكسيك

فى الحكايات القومية بشكل متناقض. وحتى عند التغاضى عن هذه الأسطورة، فإن العلاقة بين الهوية الأصلية وهوية تلاكسكالا علاقة معقدة، لأن المقيمين فى الدولة يتنوعون وبذلك لا توجد للهوية الأصلية أهمية كبيرة فى تلاكسكالا المعاصرة، بعكس أهميتها فى المناطق الأخرى. وبالرغم من ذلك، تبقى هوية تلاكسكالا جزءًا من البناء الاجتماعى لها، كما يوضح لويس رييس Luis Reyes :

> لا يوجد فى تلاكسكالا مكان للحديث عن العرقية، ولكن لا يعنى ذلك أنه لا يوجد وعى بالانتماء العرقى أو التفرقة العنصرية أو العرقية. فالشعب يستخدم لغة يوتوازكان Nahua Language فى الحياة اليومية رغم عدم وجود تفرقة بين الهندى وغير الهندى، ولكن لا يقبل أى شخص أن يوصف بالمهجَّن. فالوصف المقبول هو تلاكسكالا (نسبة إلى الإقليم وليس نسبة إلى مجموعة عرقية معينة)؛ ولكن الشعب يستخدم كلمة إنديو Indio لوصف الفلاح الذى يعمل لدى الغير.

ولذلك ترتبط الهوية الأصلية لتلاكسكالا بالهوية المحلية والإقليمية والتاريخية (ومن ثَمَّ يُعد استخدام كلمة إنديو وصفًا "لمن يتخلى عن مبادئه") بشكل يختلف عن الفهم المكسيكى الأرثوذكسى لمفهوم العرقية. فأصبح الحرمان التاريخى والسياحى لتلاكسكالا أمرًا واقعًا رغم الجهود المبذولة لإعادة تدوين تاريخ تلاكسكالا وإحياء السياحة الثقافية. ولذلك مثل اكتشاف كاكاستلا وعدًا بجذب السياحة، وكذلك بتصحيح أخطاء ماضى تلاكسكالا .

وبينما أدرك تاريخ الاحتلال وجود تاريخ كاكاستلا وتاريخ سكانها، أولميكا-زيكالانكا Olmeca-Xicalancas ، مـثل هذا التـاريخ مـلاحظة على تاريخ تلاكسكالا، فتراث تلاكسكالا الأصلى ارتبط بتاريخ ما قبل الاحتلال. وكان أول اكتشاف أثرى بها عام ١٣٥٠، وهو قصر زيكوتنكاتل Xicohtenkatl فى Tizatlan . ورغم قيام ألفونسو كاسو Alfonso Caso عام ١٩٢٧ بالتنقيب بها بحثًا عن الآثار، كانت هذه الولاية صغيرة ومُهملَة وقليلة الدعم. ولكن، على الجانب الآخر، كانت كاكاستلا ممتلئة بالآثار. ورغم قلة الموارد الاقتصادية، أصبحت كاكاستلا متاحة لدخول الجمهور لمشاهدة آثارها. وفى عام ١٩٨٦، غطت السلطات الرسمية الآثار الموجودة بها حتى لا تتعرض للتلف، وتم إعداد الكثير من الأبحاث فى مختلف أنحاء العالم عن هذا المكان. ونظرًا لتنوع الآثار بها، من مايانية وأزتكية وغيرها، استنتج الباحثون أن كاكاستلا كانت مكانًا لالتقاء العديد من المجموعات العرقية المختلفة ، ولكن دون تكوين ثقافة موحدة لهذه المجموعات. وفسر العديد من علماء الآثار هذا الاستنتاج بأن كاكاستلا كانت موقعًا تجاريًا يتوقف فيه المسافرون أو يعرض فيه السكان الأصليون أعمالهم للمجموعات المختلفة التى تلاقت فيه. ولذلك اعتمد دور كاكاستلا القومى على تنميتها والحفاظ عليها دون انغلاقها على ثقافة قومية لتعزيز السياحة المحلية.

واتصفت فترة السبعينيات والثمانينيات فى تلاكسكالا بالهجوم على علم الآثار القومى لاعتماده على السياحة، فقد شهدت هذه الفترة ازدياد الاهتمام بالتاريخ الإقليمى والشعبى. وأثناء فترة إدارة المحافظ تيوليو هيرناندز Tulio

Hernandez (1981-1986) ظهرت لأول مرة كتب تتحدث عن تاريخ تلاكسكالا كتبها مؤرخون محليون. وتم تجديد مركز مدينة الاحتلال وإنشاء شعار للدولة، كما سمحت لامركزية التعليم لأهل تلاكسكالا بالتعرف على تاريخ البلاد. وبعد انتهاء فترة إدارة هيرناندز، استمرت الإصدارات التعليمية للتعريف بتاريخ تلاكسكالا ومنها بعض الإصدارات عن كاكاستلا، وأدت كل هذه الإصدارات إلى تحفيز استخدام تاريخ تلاكسكالا فى تنمية السياحة الثقافية. ولذلك تحولت الاكتشافات الأثرية إلى تاريخ رسمى للدولة. ولأن كاكاستلا هى المكان الأثرى الوحيد فى تلاكسكالا أصبحت جزءًا من نظام التجارة فى هذه الولاية المتعثرة اقتصاديًا.

وفى عام ١٩٩٢، أصبحت كاكاستلا جزءًا من الإحياء التاريخى لاحتلال الأراضى الشمالية منذ عام ١٩٨١, واهتم هيرناندز بربط التاريخ المحلى بالأسطورة. وأدى هذا الاحتفال السنوى إلى الربط بين ماضى تلاكسكالا وحاضرها لتحفيز فخر الشعب بهذه الولاية. واستمر هذا الإحياء التاريخى فى الثمانينيات ليشمل الفترة ما قبل غزو الإسبان وحتى أحداث عام ١٥٩١, وتركز هذا الاحتفال فى عرض آثار تلاكسكالا ولذلك تساوت مع كاكاستلا فى الأهمية التاريخية السياحية.

واعتمد عرض كاكاستلا الأثرى على أثر معين يمثل معركة كبيرة. وتكون العرض من أربعة أجزاء: كاكاستلا وتقابلها مع الإسبان وخروجهم عام ١٥٩١, وتغيرت فى ذلك العرض المعلومات الخاصة بتلاكسكالا. كما تم ربط هوية

تلاكسكالا بـ Teochichimecas الذين هاجروا إليها فى القرن الثانى عشر وبأولميكا- زيكالانكا الذين سكنوها من ٦٠٠ إلى ٩٠٠ C.E ، وأدى هذا التغير إلى نقل "مكان ميلاد" تلاكسكالا إلى كاكاستلا. فقد صور معرض ١٩٩٤ كاكاستلا باعتبارها "مكان ميلاد"الحضارة ومكان ربط قصص الماضى ببعضها. وبما أن شعب تلاكسكالا جاء من هذا المكان "حيث ولدت الحضارة" فهذا يجعله منتميًا لهذا الماضى المجيد؛ ولذلك صورت العروض الاحتفالية هذا الماضى وأكدت على دور الآثار فى ربط "الماضى بالحاضر". وأدى تقديم الشخصيات التى ظهرت فى الآثار من تاريخ ميان وأولميكا وغيرهم إلى تصوير التاريخ الحديث. كما أدى تصوير آثار الرجل النمر والرجل الأخطبوط إلى بيان الهوية الدينية والتاريخ الحديث.

وفى عام ١٩٩٦ أصبحت زوشيتيكاتل Xochitecatl ، التى تشمل ثلاثة أهرامات - هرم الزهور وهرم الأفعى والهرم الحلزونى- جزءًا من هذا التاريخ لتقديم معلومات أكبر عن "جذور" تلاكسكالا. وتغيرت أسماء أجزاء العروض التى تقدم تاريخ كاكاستلا وزوشيتيكاتل لتصبح "لحظات تكوين أساس تلاكسكالا" و"الجذور" و"الأساس". وعالج هذا التأكيد على الحضارات الأصلية القديمة "مشكلة" هوية تلاكسكالا الأصلية التى ارتبطت دائمًا بالغزو الإسبانى والحقد ضد الأزتكان، وهذا التصوير للأسلاف الأزتكية يهدف للإشارة إلى الأصول الوطنية النبيلة لتلاكسكالا. ونظرًا لعدم وجود صلة بين الشعب الأصلى المعاصر والمجموعات المختلفة التى تسكن كاكاستلا، أدى الربط بين هذه

العوامل إلى تشويش فكرى ساعد على تقديم نسخة مبسطة من تاريخ تلاكسكالا رغم وجودها فى التاريخ المحلى أو قصص المقاومة التاريخية. ومع تطور هذه العروض، ضعف دور كاكاستلا كجزء من التاريخ. وبدأ الجزء الذى كان يتحدث عن تاريخ كاكاستلا فى وصف الحضارة الأزتكية والمايانية وحضارة أولميكا. كما أكدت هذه العروض على أهمية خصائص "هذه الحضارات الأصلية" واندماجها فى الفهم الأصلى لتلاكسكالا، مع التأكيد على دور هذه الحضارات كأساس للهوية "التلاكسكالية". وأدى ذلك إلى تقليص دور كاكاستلا فى صنع هذه الحضارة وتحويلها إلى صورة رمزية. وفى عام ١٩٩٤، وصفت هذه العروض كاكاستلا باعتبارها "نقطة التقاء الحضارات" حيث اندمجت "حكمة المايا" مع "عمق التيوتيهاكان" مع "قوة الأولميكا". كما وصفت هذه العروض كاكاستلا بأنها المكان الذى "تحدث فيه الرجل الطائر والرجل النمر والرجل العنكبوت عن عالم لن يعود ولكنه حاضر بيننا". وبذلك تصبح الآثار هى الدليل المعاصر على النبل وليس سكان تلاكسكالا أنفسهم. وقدمت العروض أيضًا مفهوم جاميو عن "الحضارة المفقودة" رغم مرور سبعين عامًا تقريبًا على هذا المفهوم، مما يشير إلى التاريخ الوطنى والقومى حتى وإن تم استخدامه فى عروض التاريخ المحلى.

وعلى المستوى المادى وضح التصوير المرئى لآثار كاكاستلا، فى هذه العروض القيمة السياحية للبلاد. كما ظهرت من خلال العرض الحضارة الأصلية لكاكاستلا مما أدى إلى إعادة تدوين التاريخ المحلى. كما أدت هذه العروض إلى

تغير استخدام الآثار حتى أصبحت تُستخدم فى العروض المسرحية. وزادت أهمية الجزء الذى يتحدث عن كاكاستلا فى السنوات التالية، حيث انتقل العرض إلى أثر كاكاستلا- زوشيتيكاتل مما استدعى تقليل السرد التاريخى فى العرض واختفاءَه. ويشير ذلك إلى استقرار الصور الوطنية المجازية وبُعدها عن السرد التاريخى كجزء من الفن المسرحى الخاص بها.

العروض والاحتفالات السنوية فى كاكاستلا- زوشيتيكاتل

انتشرت الاحتفالات السنوية باكتشافات كاكاستلا الأثرية فى الثمانينيات. وكانت تقام هذه الاحتفالات فى شهر سبتمبر من كل عام، وكانت تشمل مؤتمرات أكاديمية عن المكان وإصدار الأبحاث الأثرية فى كتب ونشرات علمية. وكانت هذه المؤتمرات تهدف إلى الدعوة لتمويل عمليات التنقيب عن الآثار فى كاكاستلا- زوشيتيكاتل. وفى عام ١٩٩٠ ، أصبحت هذه المؤتمرات إحياء لذكرى هذه الاكتشافات. ففى هذا العام استمر برنامج الاحتفال لمدة أسبوع ويتضمن عرضًا لبعض اللوحات وعروضًا راقصة. واهتم برنامج الدعاية لهذا الاحتفال بالإعلان عن مؤتمر للاحتفال بذكرى مرور ٥٠٠ عام على وصول كولومبس؛ مما جذب مؤرخى الفن من مختلف أنحاء العالم. وفى عام ١٩٩٤ ، أضافت السلطات الرسمية إلى برنامج الاحتفال سباق ماراثون وعرضًا لآثار كاكاستلا. وفى العام الذى يليه لم يتضمن برنامج الاحتفال هذا العرض رغم وجود عروض راقصة فى هذا المكان الأثرى. وفى عام ١٩٩٧، ظهر أول عرض للزوشيتيكاتل. وبادر المحافظ خوزيه أنطونيو ألفاريز ليما Jose Antonio Alvarez Lima

(1993-1999) بإتاحة استثمار جديد فى كاكاستلا نظرًا لعمليات تنقيب زوشيتيكاتل، وهو مركز للطقوس الدينية قريب من كاكاستلا. وأدى هذا الاستثمار إلى زيادة دور كاكاستلا - زوشيتيكاتل فى العروض الفنية التى ترعاها الدولة.

وأدت هذه العروض الفنية الخاصة بكاكاستلا- زوشيتيكاتل إلى زيادة استثمارات العروض الثقافية وتطوير محتوى هذه العروض وشكلها. ففى البداية اهتمت هذه العروض بنشر معلومات تاريخية عن المكان وبمرور الوقت تضمنت العروض صورًا مرئية وعروضًا راقصة للتأكيد على أهمية المكان، التاريخية ودوره كجزء من تاريخ تلاكسكالا. كما لفتت سباقات الماراثون الانتباه إلى الأراضى الشاسعة والبيئة التى تحيط بهذا المكان التاريخى. ثم تحولت هذه الاحتفالات من تقديم المعلومات حول المكان إلى إظهار جمال الآثار الموجودة به.

وفى عام ١٩٩٧، احتفلت هذه العروض بالذكرى التاسعة عشرة لاكتشاف كاكاستلا والذكرى الثالثة لاكتشاف زوشيتيكاتل، مما جذب العديد من السياح فى هذا الوقت. فقد استفاد منظمو الاحتفال من تزامن عدة أحداث تاريخية ودينية فى هذا الوقت، ومنها عيد القديس ميجويل، لجذب عدد كبير من الجمهور والسياح. ورغم هذه الاحتفالات المتعددة، برز فيها بشكل أكبر وكان أكثرها جذبًا للجمهور الاحتفال بالشعلة الجديدة New Flame ،وهو احتفال طقسى فى التقويم الأزتكى. ويقابل موعد هذا الاحتفال فى التقويم الأزتكى نهاية قرن فى التقويم الميلادى. وكان هذا الاحتفال يشير إلى تعرض الشمس

والأرض إلى الدمار ولمنع هذا الحدث يتم إطفاء النيران فى كل مكان حتى تمر هذه الفترة ثم يُعاد إشعالها مرة أخرى ؛ ولذلك سُمى هذا الاحتفال "باحتفال الشعلة الجديدة". ويرتبط هذا الاحتفال بشعب ناهوا وأزتيك حسب ما جاء فى المخطوطات القديمة، ولكن يمكن ربطه بالعديد من المجموعات المكسيكية الأخرى. وفى السنوات الأخيرة ارتبط هذا الاحتفال بزوشيتيكاتل، نظرًا للعثور على أثر حجرى يصف هذا الاحتفال. كما تم استخدامه كجزء من أحداث متفرقة دون النظر لزمن هذه الأحداث.

ويبدأ الاحتفال بضوء مصباح وبناء أهرامات زوشيتيكاتل ليصبح هذا المكان مكانًا مقدسًا تُقام فيه الطقوس. ثم تُطفأ الأنوار ويُسمع صوت استغاثة. وتظهر بعد ذلك مجموعة من الراقصات عند الهرم الحلزونى لترقص حول الشعلة المقدسة التى تُضاء بعد إطفاء الأنوار فوق هذا الهرم. وبعد انتهاء هذا العرض الراقص يتم حمل كشاف كبير لأعلى هرم الزهور بصحبة الموسيقى. ويستمر العرض بعد ذلك دون موسيقى مع ترديد أناشيد الشكر والتسبيح ورقصات حول زوشيتيكاتل. وتخفى الأهرامات أضواء النيون ويتم إلقاء خطاب حماسى يشيد بشجاعة الشعب ووطنيته. ثم ينتهى العرض بتعتيم المكان مرة أخرى.

ويظهر من هذا الشكل للعرض الاهتمام ببيان الخصائص الأثرية للمكان. كما توضح أشكال الإضاءة المختلفة حجم الأهرامات ومساحة المكان. بالإضافة إلى ذلك ، يوضح نقل الكشافات من هرم لآخر المسافة التى تربط بين أجزاء

الأهرامات المختلفة وتحولها إلى موقع متماسك ومترابط. ويشير هذا العرض من الأضواء إلى الأهداف الاقتصادية لتحويل الموقع الأثرى إلى موقع سياحى. وبذلك يتم الربط بين احتفال الشعلة الجديدة وتاريخ تلاكسكالا.

وعمل زوشيتيوتيزن Xochitiotzin على تحقيق هذا الهدف أيضًا، فحاول ربط كاكاستلا-زوشيتيكاتل بالانحياز إلى الاحتفال بالشعلة الجديدة. وبالعكس ركزت العروض بشكل أقل على إعادة تدوين التاريخ المحلى وعناصره التى يمكن ربطها بآثار حضارات أمريكا الوسطى الأخرى. وفى ذلك الوقت أدى تجاور احتفال الشعلة الجديدة وعرض المكان إلى اعتبار كاكاستلا عنصرًا من العناصر الهامة فى حضارة أمريكا الوسطى، وبذلك تستحق المشاهدة والاستثمار. ومنح استخدام احتفال الشعلة الجديدة معنى أهم لهذا المكان الأثرى. وبذلك تغيرت أهداف الآثار فى تلاكسكالا باحتفالات عام ١٩٩٧، فقد أصبحت ذات دور قيادى فى هذه الاحتفالات. وهكذا يُستبدل القصص التاريخى بهذا التجاور بين الموقع الأثرى واحتفال الشعلة الجديدة.

واستمرت احتفالات التنقيب فى كاكاستلا- زوشيتيكاتل حتى اليوم واستمرت المؤتمرات التى تتحدث عن هذه الأحداث كجزء من الاحتفالات. ولكن فى عام ٢٠٠٠ بدأت العروض فى الابتعاد عن التحديد التاريخى لتقتصر فقط على العروض الفنية. واهتمت العروض ببيان توافق الحضارات المختلفة وآلهتها. كما صورت كاكاستلا باعتبارها "مكان نهاية المطر". وبذلك اعتمدت هذه الاحتفالات منذ عام ١٩٩٧ إلى عام ٢٠٠٠ على الفن المسرحى للعروض القومية.

كما استدعى بناؤها العروض الأزتيكة فى الثلاثينيات والأربعينيات. واهتمت هذه العروض بتقديم الحضارات الأصلية دون الاهتمام بتفسيرها أو شرحها.

ورغم زيادة الاستثمارات ضعف تمويل احتفالات الشعلة الجديدة. ففى احتفالات عام ٢٠٠١ تم إلغاء هذا الاحتفال، وفى عام ٢٠٠٣ تم إلغاء الجزء الذى يتحدث عن كاكاستلا بالكامل. ونتيجة لضعف التمويل قل الاهتمام بصيانة الآثار، مما أدى إلى مشكلة قومية. ولكن العروض والاحتفالات الخاصة بكاكاستلا- زوشيتيكاتل أدت إلى تطوير استخدام الآثار على المستوى القومى وليس على المستوى المحلى فقط. وعلى المستوى المادى أدت الأزمة الاقتصادية فى السنوات الأخيرة إلى تفاقم هذه المشاكل، كما اضطر الممثلون المحليون والإقليميون إلى إعادة تكوين فكر قومى ينافس الرأسمالية الليبرالية الجديدة. وبذلك يمكن أن تحظى إعادة بناء الثقافة القومية بمستقبل أكثر إشراقًا مما تخيل صناعها رغم الأهداف القليلة التى استطاعوا تحقيقها.

جثة الهُوية الجزائرية: الميت لـ "أكور عمارة"

سوزان هيديك

تظهر ببطء أضواء حمراء خافتة تصحبها موسيقى يهودية (أغنية دينية يصاحبها صوت آلة وترية) فى الخلفية. وفى هذا الضوء الخافت يظهر معرض الجثث خاليًا إلا من تابوت بجوار الجدار الخلفى. ويستند أوليفيير Olivier على جانب التابوت محدقًا للأمام، وعلى الجانب الآخر من التابوت يغفو دومينو Domino واضعًا يديه تحت رأسه على غطاء التابوت. ويبدو أنهما على ذلك الوضع منذ فترة. ولكن يبدأ أوليفيير فى إيقاظ دومينو قائلاً: "استيقظ يا دومينو. فلا يوجد وقت للنوم". فيستيقظ دومينو وهو يفرك عينيه ويتثاءب قائلاً: "إن رائحة هذه الجثة تَصّرعُنى". ثم ينزع غطاء التابوت بينما يقلب أوليفير صفحات مذكرة تحوى كتابات السيدة المتوفاة. وهما لا يحققان فى سبب الوفاة، الذى يبدو واضحًا -التعذيب- ولكنهما يبحثان عن هوية الجثة وهوية من قام بتعذيبها وتشويهها. ويبدآن فى فحص الجثة وما حل بها من تشويه وتمزيق وإهانة، ثم يصيح دومينو: "هل يمكن أن تتخيل مدى الألم والتعذيب اللذين عانت منهما هذه السيدة؟ فلتنظر إليها جيدًا يا صديقى" (عمارة ٩٩).

ولكن ماذا يفعل الجمهور وهو يشاهد هذه اللحظات الافتتاحية العجيبة لهذه المسرحية السريالية الميت La Dèfunte للكاتب الجزائرى أكور عمارة؟!

هل يمكن أن يؤخذ هذان المحققان وما يفعلانه من عبث بأجزاء الجثة بجدية؟ بالطبع يُعد هذا الموقف الذى تتحدث عنه المسرحية موقفًا جادًا مثل الأحداث المروعة التى جرت فى الجزائر فى التسعينيات. فأحداث العنف فى هذه الفترة تصور أكثر الحروب الأهلية وحشية وعنف. فقد شملت هذه الأحداث جرائم خطف واغتيال وتعذيب وتمثيل بالجثث أمام الأهل والأصدقاء، مما أفزع الشعب. وحسب التقارير التى وردت عن حكومة الرئيس الجزائرى عبد العزيز بوتفليقة، يوجد أكثر من ١٠ آلاف قتيلا فى الفترة من عام ١٩٩٠ إلى ١٩٩٩، رغم إصرار بعض الباحثين على أن عدد القتلى فى هذه الفترة قد بلغ أكثر من ١٢ألف قتيل. ولكن لعدم توثيق الحرب الأهلية فى الجزائر أطلق عليها المؤرخ بنجامين ستورا "Benjamin Stora الحرب الخفية". فهو يصف هذه الاستراتيجية فى إخفاء معلومات الحرب الحقيقية وعدم توثيقها قائلاً: "هل يمكن الجزم بوجود حرب لم يرها أحد؟" (ستورا، La Guerre 8) وفى التسعينيات منعت الحكومة الجزائرية دخول الصحفيين والمصورين الأجانب وصادرت كل الدلائل على هذه الأعمال الوحشية. ولكن هذا الحجب للمعلومات انتهى منذ فترة قريبة، فقد أُقيم معرض فى باريس فى خريف عام ٢٠٠٢ بعنوان: "صور عشر سنوات فى الجزائر"، وتوسط المعرض "جدار الرقابة"، وهو جدار يضم الصور التى منعت الحكومة الجزائرية نشرها فى التسعينيات وسمحت بعرضها فى صيف عام ٢٠٠٢ .

والآن يؤكد الكتاب والسياسيون الجزائريون أن الطريق الوحيد للتقدم هو عرض ثقافة العنف التى عانت منها بلادهم فى التسعينيات. ويقدم الكاتب

الجزائرى سليمان بنيسة Slimane Benaïssa فى مسرحيته أبناء العذاب Les Fils de Lanertume أسباب التطرف الإسلامى وتداعياته، ويصور فى مقدمة المسرحية مخاطر الكتابة عن أحوال الجزائر فى العقد السابق للقرن العشرين. ولكنه يذكر فى نهاية كلامه أن "الخطر الأكبر هو الصمت". وهؤلاء الجزائريون من كتاب وصحفيين ومفكرين الذين تخلوا عن الصمت فى تلك الفترة تعرضوا لخطر الاغتيال، خاصة الذين يتحدثون الفرنسية. فكان يُعد هؤلاء مصدرًا للأثر السيئ على الشعب، ولذلك كان يجب القضاء عليهم. وقد شهد عام ١٩٩٣ و١٩٩٤ اغتيال كُلّ من الروائى طاهر جودت والشاعر يوسف سيبتى والطبيب النفسى والمؤلف محفوظ بوكيبكى وعالم الاجتماع محمد حامد بوخبيزة والكاتب المسرحى عبد القادر علولة (الذى تم اغتياله فى باريس) ووزير التعليم العالى السابق جلالى ليبس وعضو مجلس الشورى القومى لادى فليسى ومدير كلية الفنون الجميلة أحمد عسيلة ورئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان يوسف فتح الله ومُغنّى الرَّاى شاب حسنى، وغيرهم. وفيما بين عامَىّ ١٩٩٢ و١٩٩٦ ،و قتل ٥٧ صحفيًا واختفى ٥ آخرون.وفى آخر روايات طاهر جودت آخر صيف من العقل The Last Summer of Reason، والتى عُثر عليها بين أوراقه بعد اغتياله فى ٢٦ مايو ١٩٩٣، يؤكد أنه سيُغتال بسبب هجومه على التعصب الدينى. فالشخصية الرئيسية فى روايته، صاحب مكتب يُدعى بوليم ياكر Boulem Yekker، يهاجم ويحتج على اتهام المتطرفين للفن والأدب بالكفر، فيقول:

> إنهم يعلمون مدى الخطر الذى تحمله الكلمات. فهم لا يستطيعون تغيير الكلمات وتخديرها، فالكلمات تُحدث التغيير وهى التى تولد الشك والنهاية. (جودت، ١٤٣-٤).

وتم نشر هذه الرواية بعد وفاة طاهر جودت. وفى عام ١٩٩٥، بدأت الأحزاب السياسية فى اتباع برنامج سانت إجيديو Sant'Egidio لتحقيق الإصلاح السياسى ووضع نهاية للعنف والإرهاب:

> **يعيش شعب الجزائر اليوم فى رعب لم يشهده من قبل ويعانى من ظروف اقتصادية واجتماعية لا تُحتمل. فهناك حرب خفية تتسبب فى هذه الاعتقالات وعمليات الخطف والاغتيال والتعذيب. وأصبح الانتقام والتشويه هو القَدَر اليومى للشعب... فخطر الحرب الأهلية أصبح أمرًا واقعًا، فهى إهانة لكرامة الناس ودمار لوحدة الدولة والسيادة الوطنية (بيير،٥٩).**

وتوقعًا لهذا العنف والوحشية فى التسعينيات يعرض أكور عمارة فى مسرحيته الميت التقارير الموثقة التى تعرض ثقافة العنف والوحشية. فهو يقوم بتحويل المواقف الواقعية إلى عبث غريب يبدل بين المواقف الحسية والشكل الساخر. وهذا الأسلوب الذى يشكل الفن المسرحى المعقد يتيح له تصوير طبيعة الأحداث بشكل تفصيلى، فهو ينتقل بين التركيز على الموقف الرهيب لفحص جثة سيدة ممزقة الأعضاء إلى تصوير جسد هذه السيدة كرمز لمدى العنف وعدم الاستقرار الذى تعانى منهما الجزائر. فهذا الجسد الممزق يشير إلى الجزائر وقصة هذه السيدة تعبر عن الرعب الذى يعيشه شعب الجزائر. فهذه السيدة التى قُتلت بوحشية، والتى لا يرى جثتها الجمهور، تعمل كنقد لاستراتيجيات الأحزاب المنشقة. ولا يربط عمارة عالم المسرحية بالعالم

الواقعى، ولكنه يجعل عالم المسرحية انعكاسًا للواقع، كما يحاول دمج هذا العالم المسرحى بالواقع. بالإضافة إلى ذلك، تلقى أحداث المسرحية الضوء على ما يحدث فى الجزائر من خلال صور واقعية ورمزية توضح أثر القوى السياسية فى تمزيق الدولة، مما أدى إلى الأحداث المروعة فى التسعينيات.

وتشير المسرحية أيضًا إلى أحداث تاريخية بعيدة عن الجزائر. فكل فصل من فصول المسرحية الخمسة يبدأ بموسيقى ترتبط بشعب ما، عاصر نفس أحداث الإبادة الجماعية، من مختلف أنحاء العالم. فيسبق الفصلين الأول والخامس موسيقى يهودية، ويبدأ الفصل الثانى بموسيقى بوسنية، ويبدأ الفصل الثالث بموسيقى أفريقية (إشارة إلى رواندا)، ويبدأ الفصل الرابع بموسيقى عربية (جزائرية). ولا تنتهى المسرحية بدمار الأمة، ولكنها تشير إلى إمكانية ظهور مستقبل أفضل فى هذا الواقع السيئ. فعمارة يرى هذا المستقبل فى هوية الجزائر الخالية من هذا الرعب الذى سببته أحداث التسعينيات المروعة. فهذه الجثة التى تعرضها المسرحية تزداد قوتها أثناء أحداث المسرحية من خلال قراءة المحققين لكتابات السيدة، ولذلك تظهر روحها على خشبة المسرح فى نهاية المسرحية، وبذلك أيضًا يؤكد عمارة على أن الجزائر ستزداد قوتها وتهزم الانشقاق الحزبى. فجثة السيدة تشير إلى صراع الجزائر.

ولتوضيح أزمة الجزائر التى يصورها عمارة فى مسرحيته، من الضرورى توضيح العلاقة بين الجزائر وفرنسا قبل الاحتلال وبعده. فقد غزت القوات الفرنسية الجزائر عام ١٨٣٠ ،وتطورت علاقتهما أكثر من تطور علاقة فرنسا

بالدول المحتلة الأخرى مثل المغرب وتونس. فمهمة فرنسا فى الجزائر لم تكن احتلال الدولة، ولكنها كانت تهدف لاحتوائها. فقد اهتمت فرنسا باستبدال النماذج الفرنسية بلغة الجزائر وثقافتها، وجَعْل الجزائر جزءًا من فرنسا وامتدادًا لها على البحر المتوسط. وقد عبر محمد قاسمى عن هذا الهدف فى مسرحيته ١٩٦٢ التى قدمها عام ٢٠٠١ على مسرح الشمس. ففريب، أحد شخصيات المسرحية، يستعيد ذكريات المدرسة فى الجزائر عندما كان مُدَرِّسه الفرنسى يذكِّر الطلاب بأن "البحر المتوسط يجرى خلال فرنسا مثلما يجرى نهر السين خلال باريس" (قاسمى، ١٦). ونتيجة لهذا الاستعباد التام لشعب الجزائر، خلفت حرب الاستقلال (١٩٥٤-٦٢) تراثًا من الكراهية والرعب بدا وكأنه يستتكر وجود أمة جديدة لصالح الحكم الديكتاتورى. ولجأ حزب الثورة (الجبهة الليبرالية القومية)، الذى يدَّعى قيادته لهذه الأمة الجديدة، للحكم القمعى للحزب الواحد الذى استمر لمدة ٣٠ عامًا. وقامت الحكومة الجديدة بتنفيذ إجراءات تعريب الجزائر من أجل استعادة الهوية "الجزائرية" والقضاء على آثار الاحتلال. ولكن السياسات المشوهة للجزائر المستقلة، والتى تقلد خطط السياسة الفرنسية، تجاهلت تراث الدولة الثقافى والدينى المتنوع وأحاطت الدولة بفوضى اجتماعية وثقافية واقتصادية.

وأدى الفساد والعلمانية والاستخدام المفرط للقوة والسلطة فى حزب الثورة إلى اتجاه بعض الناس؛ وخاصة الشباب، إلى الفكر الوحيد المتاح الذى قدمته الحركة المعارضة لجبهة الخلاص الإسلامى. ففى منتصف الثمانينيات، بدأت مجموعات معارضة فى اتهام حزب الثورة "بقمع" الثورة وتفضيل المتحدثين

بالفرنسية على المتحدثين بالعربية وتجاهل القيم الإسلامية التقليدية. وكان هذا الاتهام غريبًا لأن حزب الثورة اهتم بشكل كبير بسياسة التعريب. وفى الوقت نفسه، بدأت الحالة الاقتصادية تتعثر بعد هبوط أسعار البترول وزيادة الديون. وفى أكتوبر عام ١٩٨٨، احتج بعض الشباب ومعهم مجموعة من المناضلين الإسلاميين على إلغاء الحكومة للاحتياجات الأساسية للشعب. وطالب حزب الثورة القوة الأمنية بإنهاء هذا الاحتجاج، مما أسفر عن مقتل المئات. وفى السنوات التالية، من ١٩٨٩ إلى ١٩٩١، حاولت الحكومة الاستجابة لبعض المطالب مثل تعديل الدستور وحرية الصحافة والسماح بإنشاء أحزاب سياسية جديدة. وكانت جبهة الخلاص الإسلامى هى أقوى الأحزاب السياسية الجديدة فى تلك الفترة. واستطاعت السيطرة على معظم المدن الرئيسية فى الانتخابات المحلية لعام ١٩٩٠ . وبدأ المسئولون الجدد طريق الإصلاح الإسلامى فى التعليم والملبس. ويتحدث نور الدين أبا فى مسرحيته يا له من أمل كبير أو الأغنية الجديدة للبلاد المفقودة (عام ١٩٩٤) عن الجزائر فى التسعينيات. فيشرح أحد شخصيات المسرحية جاذبية جبهة الخلاص الإسلامى قائلاً: "عندما ساند الشعب هذه الجبهة فى الماضى، لم يقتل الإسلاميون أى شخص. وقد ساندهم الشعب لأنهم احتجوا على فساد حزب الدولة ووعدوا بمعاقبة قادة حزب الثورة الذين كانوا يتولون مسئولية الدولة آنذاك" (أبا، ٣٣٨).

وفى منتصف عام ١٩٩١ ، فازت جبهة الخلاص الإسلامى بأكبر عدد من مقاعد المجلس القومى فى أول انتخابات، ولذلك منعت القوى العسكرية الدورة

الثانية من الانتخابات حتى لا تقع السلطة فى أيدى الحزب الإسلامى. وتمت الاستعاضة الرئيس شادى بنجديد بالرئيس محمد بوضياف الذى تعهد بالقضاء على حزب جبهة الخلاص الإسلامى والذى قامت المحكمة الإدارية الجزائرية بحله فى مارس ١٩٩٢، كما اهتم أيضًا بالقضاء على فساد الحكومة، وبالرغم من ذلك استمر الحزب السياسى العسكرى فى تولى السلطة وأصبح نظام تعدد الأحزاب أمرًا زائفًا، حيث لجأ المناضلون الإسلاميون إلى العنف من أجل إسقاط نظام الحكم الذى خدع الشعب ونزع منه السلطة. وفى يونيو ١٩٩٢ تم اغتيال الرئيس بوضياف؛ مما استلزم اتخاذ إجراءات صارمة لحفظ الاستقرار. وواصل المناضلون الإسلاميون محاربة الحكومة التى اعتبروها غير شرعية وامتد الصراع ليشمل محاربة كل من يشك فى القوانين والتقاليد الإسلامية. ويصف أحد الشخصيات فى مسرحية يا له من أمل كبير هذا الصراع قائلاً: "لن يتحدث أحد غيرهم الآن وقد جاء يوم الاغتيالات. فبعد أن اغتالوا الضباط والجنود، بدؤوا فى اغتيال الأطباء والشعراء والصحفيين وأساتذة الجامعات وعلماء الاجتماع" (أبا، ٣٣٧). ولكن لا يكشف هذا الصراع بين الحكومة والمتطرفين الإسلاميين كل الحقيقة، فكما ذكر الصحفيون والمؤرخون والفنانون فى أعمالهم أن: الأطراف المتصارعة كان لها نفس الأهداف. وكما ذكر لويس مارتينز فى الحرب الأهلية الجزائرية، ١٩٩٠- ١٩٩٨ أن "العنف كان هو الوسيلة التى اتبعتها هذه الأطراف لتحقيق الثروة والمركز الاجتماعى" (مارتينز، ٧، ٩).

ويدفع عمارة الجمهور فى مسرحيته الميت داخل هذا الصراع. ففى بداية المسرحية تسلط الأضواء على غرفة التحقيق التى يوجد بها اثنان من

المحققين، أوليفيير ودومينو، وجثة. فالجمهور لا يرى جثة السيدة ولكن ء
يفعله المحققان من محاولات لتجميع أجزاء الجثة وحوارهما الذى يصذ
السيدة وما تعرضت له من تعذيب، يجعل المشهد مليئًا بالحيوية:

> يا لها من بشرة جميلة، ولكن ماذا تبقى منها؟ ألم تتلق هذه السيدة أسوأ أنواع العذاب؟ انظر إلى عينيها يا دومينو! لقد تم انتزاعهما لأنهما شاهدتا الكثير أو لأنهما ذرفتا الدمع الكثير. لقد مرت الشفرة على فمها ومزقته وتخضبت رأسها بالدماء. لقد تشوه وجهها بالكامل. وتبدو وكأنها شاهدت رعب العالم كله، وعاشت عذاب آلاف السنوات. من المؤكد أن الرب قد بكى وروحها صاعدة إلى السماء. وأؤكد لك أنها تعرضت إلى التعذيب لفترة طويلة أتاحت لها فرصة قياس مدى انحراف معذبها (عمارة، ٩٩، ١٠٦).

وداخل هذا المشهد الرهيب، يقدم عمارة بعض العبارات الفكاهية حـ
يُخّرج الجمهور من واقع هذه الأحداث المؤلمة. فبعد هذا الوصف التفصي
لشكل الجثة، يطلق أوليفيير تعليقاته المرحة أثناء محاولاته هو وزمـ
تجميع أجزاء الجثة وفحصها. وهذه التعليقات تشير إلى البحث عن جـه
المرأة فى هذا الجسد الذى تعرض للتعذيب والتشويه.

كما أن هذا الوصف الدقيق لتفاصيل التعذيب، يمنح جسد السيدة الذى
يراه الجمهور وجود قويًا. وانتشر هذا الأسلوب فى مسرحيات ما بعد الاحتـ
كما يذكر جلبرت Gilbert وتومكينز Tompkins : " يكتسب الجسد الغا

عن أعين الجمهور القوة والموقع الدرامى الهام فى أحداث المسرحية.. فهذا الغياب يترك المشاهد فى حالة من عدم الاستقرار طوال العرض" (جلبرت ٢٣٠). ففى مسرحية الميت يشير هذا الجسد إلى عملية التعذيب التى تعرضت لها السيدة، ويشير فى الوقت نفسه إلى الأحداث المؤلمة والمروعة التى جرت فى التسعينيات والتى حدثت أيضًا فى حرب استقلال الجزائر.

ويربط عمارة فى مشهد آخر بين هذه الجثة والأعمال الإرهابية التى حدثت فى الجزائر فى تلك الفترة. وهو بذلك يتبع أسلوبًا مسرحيًا يتم فيه الربط بين عالم المسرحية والعالم الواقعى، فكما يقول أوليفيير فى أحد المشاهد مخاطبًا دومينو: "انظر إلى هذه الجثة. من قتلها؟ فهذه السيدة لم تستعد لهذا الموت الوحشى. ففى هذه الأحداث المرعبة أصبحت الغاية مبررًا للوسيلة" (عمارة، ١٢٤). ثم يتحول هذا السؤال عن القاتل إلى تساؤل عن العدد الكبير من القتلى الأبرياء الآخرين من أطفال ونساء. ويتضح هدف القتلة الذين يتبعون ثقافات الموت والقتل وهدف من يجنون المال من وراء هذا الموت (مثل صانعى السلاح وحفار القبور). وهذا التصوير يوضح سوء استغلال السلطة. ويصبح المشاهد هو الشاهد على الأحداث السياسية التى تؤدى إلى العنف وتسمح باستمراره.

ولا يكتفى عمارة بعرض أحداث العنف فقط، ولكنه يؤكد أيضًا للجمهور أن الإرهاب ينتشر فى كل مكان فيقول: "لم يكن الإرهابى سلعة نادرة، فكل ما يجب عليك فعله هو طرق باب جارك" (عمارة، ١١٤). ويبدو أنه يشير إلى

مسئولية كل شخص عما يسمح بحدوثه؛ وبذلك يتهم كل شخص يظل صامتًا تجاه ما يحدث ولا يحاول تغييره. فمسرحية عمارة تصور النتائج المدمرة "لإدراك تايلور الأعمى الذى يسمح للناس بإنكار ما يرونه وبذلك يتآمرون مع العنف المحيط بهم" (تايلور، ١٢٣).

وفى طريق بحث عمارة فى مسرحيته عن شخصية الجلاد يوضح أن القاتل يعيش بين الناس. فأثناء فحص أوليفيير ودومينو للجروح بجسد الجثة يندهشان من قدرة المعذب على إبقاء ضحيته حية لعدة أيام. ويعلق دومينو على "فن" تمزيق الجثة بأنه يذكره بدليل الحكومة الرسمى الذى درس فيه طرق قتل الخائن ويشرح ذلك قائلاً:

> من الأفضل أن تعرف شخصية ضحيتك أولاً. فلا يمكنك أن تقتل الثور مثل قتلك دجاجة. فيجب أن تعانى الضحية حسب مكانتها وتأثيرها، سواء كان ضابط شرطة أو شاعر، أو صحفيًا أو امرأة أو طفلاً. وليس الأمر أن تقرر أى جزء من جسد الضحية ستهاجمه، ولكن يجب أن تختار هذا الجزء حسب ذنبه.. فماذا ستفعل بفم يهجو ويهاجم؟ وماذا ستفعل بعنق مرصع بالجواهر؟ أو بيد تكتب ما لا يمكن قوله؟ أو برأس مكشوفة؟ أو بساق عارية؟ هكذا يجب أن تختار سلاحك. فالسكين الحادة لا تكلف الكثير، ولكنها تفعل الكثير بالضحية وتجعل من القتل أمرًا مقدسًا. فالضحية تختار التوبة مع اقتراب نهايتها. ويجب عليك أن تهاجم



الضحية وتجعلها تعانى من أكثر أجزاء جسدها تفضيلاً
عندها. (عمارة، ١٠٦-٧).

فدومينو يسأل أوليفيير عن الجثة ويؤكد أن ما بها من آثار تعذيب يماثل ما جاء فى هذا "الدليل". وبذلك لا يصبح مدهشًا أن يكون أوليفيير هو من قام بتعذيب هذه السيدة. ولكن لا يذكر فى المسرحية دوافع هذا التعذيب ولكنها وسيلة لاستعراض القوة. ويؤدى إخفاء دوافع أوليفيير لتعذيب السيدة إلى التركيز على استخدام الشخصيات التى يراها الجمهور على المسرح كأدوات لجذب الانتباه إلى تلك الجثة.

ولكن لا تُعد قصة هذه السيدة محور المسرحية أيضًا. فعمارة يستخدم أسلوب "تتابع كشف الحقائق" حتى يصل بالمشاهد فى النهاية إلى وصف هذه السيدة بالجزائر. ولا يُعد هذا الوصف للجزائر أسلوبًا خاصًا بعمارة وحده. فقد وصفها كاتب ياسين Kateb Yacine بالفتاة الجميلة (الأمل فى الاستقلال) التى تمثلها شخصية نجمة فى أول روايته دائرة الثأر Le Cercle des Represailles ثم تقوم بتعريف الهوية الجزائرية وتحديدها. ولكن فى مسرحية عمارة لا يتم تصوير الجزائر بالمرأة الجميلة المرغوبة، ولكن تم تصويرها بجثة السيدة الممزقة؛ إشارة إلى المجتمع الجزائرى الذى مزقه وأذاه الشعب. فالجثة الممزقة تمثل الهوية الجزائرية التى مزقتها السياسات المدمرة للجزائر المستقلة.

ويعرض عمارة فى مسرحيته المستقبل المتوقع فى حطام الماضى، ورغم الأحداث المروعة التى تقدمها المسرحية يؤكد عمارة على وجود الأمل فى

مستقبل أفضل. ورغم ما تعرضت له جثة السيدة، التى تمثل الجزائر، من تشويه ترفض الهزيمة فتتجمع أعضاؤها الممزقة وتظهر على خشبة المسرح (التى تمثل العالم). فأوليفيير يشير دون وعى إلى طريق العلاج من خلال إعادة تجميع أجزاء الجسد فيقول: "كان من الصعب العثور على هذه الجثة، ولكننا جمعنا أجزاءها وأوصلناها ببعضها حتى تقف أمام الرب كاملة" (عمارة، ١٠١). فظهور روح هذه السيدة على خشبة المسرح فى آخر مشاهد المسرحية، يشير إلى إعادة التجسيد القومى من خلال تجميع اللغات والسلالات العرقية المختلفة فى الجزائر. فقد جرت العديد من الإصلاحات السياسية فى السنوات الأخيرة فى الجزائر، مثل الانتخابات الديمقراطية وقوانين السلام المدنى التى منحت العفو العام للإسلاميين المسلحين وإصلاحات الجيش والزيارات الدولية التى قام بها الرئيس بوتفليقة، وكل ذلك يشير إلى أهمية المجموعات غير العربية فى الجزائر وأهمية تعريفها.

وتُعد الإشارة إلى الفيلسوف جون لوك John Locke فى المسرحية دليلاً على تلك الإصلاحات. فجون لوك يصف الحكومة بالعقد الاجتماعى الذى يجب أن يعتمد على الاتفاق العام وليس على السلطة الاستبدادية التى تظلم الشعب وتهدر مصالحه وتدمر حياته. فعندما تهتم الحكومة بمصالحها الخاصة، يظهر الثوار والمتمردون. ويظهر ذلك من خلال شخصية أوليفيير ودومينو اللذين يمثلان سوء استخدام السلطة، ومن ثَم يجب الخلاص منهما. وعلى الجانب الآخر يمثل لوك، رئيس أوليفيير ودومينو والذى -يمثل إشارة إلى

جون لوك، مقاومة الاستبداد. فمن بداية ظهوره فى المسرحية، يلغى سلطة المحققّين أوليفيير ودومينو. فهو يظهر بشكل جاف ومعه حراسه مؤكدًا علمه بشخصية السيدة وشخصية الجلاد الذى قام بتعذيبها. فيكشف اسم الضحية وهو زيرا Zira (التى تشير بشكل خفى إلى كلمة جزيرة) والجلاد هو أوليفيير نفسه. ثم يحاول أوليفيير استعادة سيطرته فيتعمد الخطأ فى اسم رئيسه مناديًا إياه باسم كوك Coq الذى يُعد رمزًا لفرنسا؛ حتى يربط بينه وبين القوة المحتلة المكروهة من شعب الجزائر. ويستجيب رئيسه لوك لهذا الخطأ المتعمد بأمره باعتقال أوليفيير بتهمة تعذيب تلك السيدة، وبذلك يصبح لوك هو المسيطر فى النهاية. وشخصية لوك تعبر عن حق الإنسان فى الحياة والحرية وضرورة معاقبة من يسىء استخدام السلطة.

ويتضح أمل عمارة فى وجود جزائر عادلة فى مسرحية جسد يتألم: بناء العالم ودماره لإيلين سكارى Elaine Scarry التى تُحلل فيها عمليات البناء والهدم من خلال الجسم البشرى. فتقول إيلين إن "دمار] العالم [يتضح فيه أحداث الحرب وعمليات التعذيب" (سكارى، ١٧٧) مما يتعارض مع عمليات بناء الحضارة. فعمليات التعذيب وأحداث الحرب تعمل على إحداث الألم الجسدى حتى تفقد الضحية صوتها، مما يمنح المعذب أو الجلاد قوة وسيطرة، وبذلك يؤدى الألم إلى القوة وينتج عنه عواقب سياسية هامة. وبذلك تؤكد سكارى على أهمية التعذيب فى منح النظام السياسى الشرعية.

و يُعد هذا التعذيب خاصة أمام الآخرين ضروريًا لحفظ النظام. فكل دلائل الحضارة من أثاث وأجهزة حديثة مثل: المقاعد والثلاجات وحتى زجاجات المياه

الغازية تتحول فى فترة الحرب إلى أسلحة تُستخدم فى التعذيب والدمار، بدلاً من استخدامها الطبيعى فى توفير الراحة. والتعذيب يُعد مقدمة لقمع اللغة والوعى والجسد والحضارة أيضًا. والحرب تحول "تدمير" الحضارة من صراع بين الأفراد إلى صراع بين المجتمعات أو البناء الثقافى. وكما تذكر سكارى:

> **أثناء الحرب تتحول العلاقة الطبيعية بين الجسد والصوت إلى علاقة يصبح فيها الجسد المعذب والصوت المتماسك متوترة. وبذلك تصبح حقيقة الألم هى واقع النظام الحاكم وحقيقة الجثة هى حقيقة فكر تعريف الذات (١٤٣).**

وهذا الدمار للعالم المتحضر هو ما يقدمه عمارة فى بداية مسرحيته.

فعمارة يرى أن التعذيب هو نقطة البداية مثل تحول جثة السيدة الجزائرية المجهولة إلى مصدر الميلاد الجديد حسب وصف آرتود Artaud لوظيفة المسرح وأثر الوباء. فعمارة يحول فى مسرحيته عمليات الهدم التى تنتج عن التعذيب، والتى تشير إلى دمار الجزائر، إلى عمليات إعادة بناء لتلك السيدة المتوفاة وللأمة أيضًا من خلال تجسيد الألم وعرض كذب ادعاء النظام أن أفعاله صحيحة. وكذلك تؤكد سكارى على إعادة البناء بعد الدمار الذى خلفته الحرب. فبعد الحرب يتحول الدمار إلى بناء جديد عن طريق "عمليات التجميع making-up " (تخيُّل أو اختراع فكرة) و"التحويل إلى واقع making-real" (البناء المادى للفكرة أو عملية تجسيدها). وتتبع مسرحية الميت هذا النموذج، فالجمهور يشاهد السيدة المتوفاة وقد أصبحت أقوى، ثم تجسدت بمرور الأحداث إلى أن ظهرت فعلياً على خشبة المسرح فى الفصل الأخير.

وتتم "عملية التجميع" و"عملية التحويل إلى واقع" فى المسرحية فى ثلاث مراحل: فى المرحلة الأولى، يتم عكس عملية إلغاء الحضارة عن طريق تجسيد الألم الذى تشعر به الضحية وتحوله إلى صوت رغم قول سكارى بأن الألم يقضى على الصوت ومن ثم على اللغة. ولكن هذا الصوت الذى تطلقه الضحية يعبر عما تشعر به من ألم، ولذا يتحول إلى "لغة قوة". وهذه اللغة تعتمد على السلاح الذى يُستخدم فى إحداث الألم وعلى الضرر الذى يتعرض له جسد الضحية. وبذلك يتحول الألم غير المرئى وغير المسموع إلى صورة مرئية حتى وإن كانت تخيلية: "هذه العلامات على البطن تشير لاستمرار التعذيب عدة أيام. انتظر، دعنى أديرها (ويتحرك كأنه يدير الجثة) يمكن أن ترى هنا آثار التعذيب على عنقها وظهرها" (عمارة، ٩٩). فهذا الوصف الدقيق لآثار التعذيب يجسد حقيقة الألم ويجعله مرئيًا ومسموعًا.

وفى المرحلة الثانية يُعكس عمارة عملية التعذيب من خلال عكس عملية تخيل الأدوات المستخدمة فى التعذيب للقضاء على الحضارة. فبينما تشير سكارى إلى تحول الأدوات العادية إلى أسلحة، يحول عمارة هذه الأدوات التى ترتبط بالموت إلى أدوات منزلية معتادة. ويظهر هذا التحويل فى الفصل الثانى الذى يبدأ بدومينو وأوليفيير وهما ينتهيان من تناول الغداء وقد حولا التابوت إلى مائدة طعام ويتناولان الطعام ويمسكان أدوات المائدة بنفس الطريقة التى تعاملا بها مع الجثة فى الفصل الأول. وهذا التشبيه الساخر والربط بين الجثة والطعام يشير إلى فداحة فعل التعذيب.

وهذه المرحلة فى إعادة بناء الجثة، وهى أيضًا جزء من "عملية التجميع"، تسمح للمشاهد بسماع بعض الأصوات. فقوة تلك السيدة المتوفاة تظهر فى كتاباتها. وهذا الإصرار على عدم الصمت حتى فى موتها، يلقى الضوء على رواية طاهر جودت التى لم يكملها آخر صيف من العقل؛ حيث يكتب وولى سوينكا Wole Soyinka فى المقدمة: "إن هذا الصوت القادم من القبر يجبرنا على سماعه" (جودت، ٩). ففى مسرحية عمارة تبدأ كلمات السيدة بعبارات تشبه التعاويذ السحرية: "ثرثرة، خطابة، خمر، نخب، ستقهر. فرأيك ينتج عن الأفكار التى تتلقاها. والأوغاد يظنون أننا لا نعلم الماضى. سنضع حدًا لهذه الغطرسة. ما رأيك فى طعم الأرض وعطر العالم؟ كيف تظن أننا من سيتلقى اللوم على ما يحدث؟" (عمارة، ١٠٤). فكما تشير سكارى "عندما يتحدث الفرد تمتد نفسه لتشغل مساحة أكبر من جسده" (سكارى، ٣٣). وبذلك تكتسب السيدة فى مسرحية عمارة مساحة أكبر من خلال قراءة أوليفيير لكلماتها بصوت عالٍ وكأنها تسكن جسده. وفى نهاية المسرحية يتهمه دومينو بأنه يتحدث مثل هذه السيدة: "فلتهدأ قليلاً. إنك تتحدث مثل هذه السيدة. إن سماعك بهذه الطريقة يعد نهاية العالم" (عمارة، ١١٧). ولا يستطيع أوليفيير التوقف عن القراءة رغم محاولاته، فهو مقتنع بأن: كل صفحة] من كتابات السيدة [جزء من لغز" (عمارة، ١٢٠). فكل صفحة تقدم مفتاحًا للتاريخ وللمستقبل، وبذلك أصبح أوليفيير أسيرًا لهذه المرأة وكتاباتها.

ويمتد تأثير هذه السيدة لتظهر فى أحلام دومينو وأوليفيير. فدومينو يحلم بأن ذراعه تحولت إلى منجل يحصد به القمح رغم أن كل طرف يعلوه رأس بشر. كما يتحول حقل القمح إلى بحر من الدماء يشرب منه وكلما قلت الدماء ظهرت حوريات. ويرى أيضًا أنه يموت شهيدًا ضحية لسبب زائف. ويحلم أوليفيير دائمًا بهذه السيدة فى أحلامه الجنسية الوقحة والعنيفة. فيرى نفسه فى محنة والسيدة فى قيد الحياة تضحك على ما يواجهه وتدين أفعاله، ويصبح عاجزًا عن الكلام مثل أى شخص يعانى من الألم، وبذلك تنتصر عليه هذه السيدة. وهذه الأحلام ترعب هذين المحققين، فبينما يقول دومينو: "يا إلهى، إن هذه السيدة تضللنا" (عمارة، ١١٣)، يبحث أوليفيير عن تفسير هذه الأحلام فى كتاباتها، ولكنه يجدها دائمًا تدينهما: "ستنقلب إليكم أعمالكم السيئة. واحذروا من العاقبة. ستنقض عليكم أعمالكم مثل الصقر الجارح" (عمارة، ١١٤). وعمارة هنا يحول التعذيب إلى ضحية، كما يجعل أوليفيير يبحث عن مبرر لما قام به من تعذيب للسيدة.

تستخدم السيدة فى كتاباتها الضمير "نحن" إشارة إلى نفاق الجلادين: "نحن نراكم وأنتم تهتمون اهتمامًا شديدًا بإعداد أكفاننا" (عمارة، ١٢١). وهذا الاستخدام يشير إلى شعب الجزائر الذى دمره النظام الحاكم وجعله صامتًا وخائفًا. ولكن فى نهاية المسرحية، عندما تتملك أوليفيير كلمات السيدة، يتحول الضمير إلى "أنا" إشارة إلى تحول الشعب إلى فرد وحيد يستطيع الكلام دون أن يسكته أحد أو شىء حتى إن كان الموت:

سأشهد حتى وإن سالت دمائى وفقدت حياتى. فلتصنع وسادة الأصم من جسدى، ولتحفر كلماتى على أكتافى، وليصنع الفلوت من عظامى، ولتسجل لحظات الرعب فى روحى... فاليوم يشرب المرء كأس النسيان حتى آخرها. ولكنى أخبركم أن مفتاح سجن الذاكرة سوف يسرق يومًا ما (عمارة، ١٢١-٢).

وعمارة هنا يشير إلى قدرة الكتاب والصحفيين والمؤرخين على إعادة كشف الماضى مثل امتلاك كلمات هذه السيدة لأوليفيير. فإحياء التاريخ ينهى فترة فقدان الذاكرة التى تمنع تقدم الأمة ونهضتها.

وفى الفصل الأخير "تظهر السيدة كشبح" وتحل محل أوليفيير، بينما تحل جثة أوليفيير محل أجزاء الجسد الموجودة فى التابوت. وفى المرحلة الثالثة من إعادة البناء تتجسد هذه السيدة ممثلة الجزائر. ويرى الجمهور لأول مرة ما كان خافيًا عنه طوال المسرحية، إشارة إلى معرفة الجمهور بأحداث الجزائر التى تم حجب المعلومات عنها فى الفترة السابقة. ويبدأ الفصل الأخير بنفس الشكل الذى بدأ به الفصل الأول من أضواء خافتة وموسيقى دينية، ولكن يتم فقط استبدال شبح السيدة بأوليفيير. ويظهر دومينو كما ظهر فى الفصل الأول نائمًا بجوار التابوت، ولكن هذه المرة توقظه السيدة بدلاً من أوليفيير، ويتحدث معها بنفس الحوار الذى تحدث به مع أوليفيير مع استبدال اسم أوليفيير بكلمة "الميت" وهذا الاستبدال لحياة "امرأة" بوفاة "رجل" يتماشى مع تاريخ الجزائر المعاصر. فحزب الثورة كان يُعد أبا الاستقلال، ولكن فساد

الحزب أدى إلى ظهور جبهة الخلاص الإسلامى، التى تمثل الابن، ولكى تتقدم الجزائر يجب أن ينتهى هذان الحزبان. ويظهر ذلك فى مسرحية يا له من أمل كبير:

> إن الأب والابن شىء واحد. فالاثنان يتاجران ويثرثران ويطمعان فى السلطة. فالأب لا يرشدك لأى شىء، والابن يقدم لك حكومة دينية عديمة الرحمة. وبينما يقدم لك الأب الدمار، يقدم لك الشقاء والحزن. كما أن الأب يبعدك عن العالم والابن يبعدك عن الجنس البشرى بأكمله. والأب يقضى على الفجر والأمل، بينما يحرق الابن المستقبل. ولكى تأخذ فرصتك فى هذا العالم يجب أن تتحكم فى مصيرك وتتولى أنت مسئولية بلادك... وإذا لم تفعل ذلك الآن، ستغرق الجزائر فى الظلام، وتصبح نهضتك وتقدمك بلا معنى (أيا،٢٤٧).

والشعب يجب أن يمثل الجزائر ويمثل مستقبلها وليست الأحزاب السياسية (إشارة أخرى إلى النظرية السياسية لجون لوك). فظهور السيدة فى آخر فصل يشير لإحياء الأمة، حيث يبدأ الشعب فى اتخاذ خطوات بسيطة فى تولّى المسئولية والحكم.

وفور استيقاظ دومينو يرى أوليفيير فى التابوت. وفى لحظة سريالية يجذب أوليفيير، الذى يظهر ملطخًا بالدماء، دومينو محاولاً جذبه داخل التابوت رافضًا فراره بلا ذنب. ولكن يهرب دومينو تاركًا معطفه فى يد

أوليفيير، فتستخدمه السيدة فى تنظيف جسد أوليفيير من الدماء، ثم تضعه ثانية على دومينو متمنية له التوفيق، مما يجعله يرتعد خوفًا. ويشير ذلك إلى ضرورة تولى دومينو لمسئولية "ثقافة الموت" التى "تقضى على الأصدقاء وتولد الأعداء" (عمارة، ١١١)، كما ذكر فى المسرحية قبل ذلك. وعمارة يشير هنا لضرورة تولى الجمهور مسئولية هذا الرعب وضرورة البعد عن الصمت لتخليص البلاد من "الإدراك الحسى". وبعد خروج دومينو تتوجه السيدة للجمهور بابتسامة عريضة متمنية له أيضًا التوفيق، ثم تدير ظهرها ملوحة للجمهور بيديها، بينما تعلو أصوات الموسيقى حتى يظلم المكان. وهنا تحذر السيدة، التى تمثل الجزائر، كل من يجرؤ بأنه سيلقى جزاءه عقابًا له على أفعاله.

وعمارة بكتابته مسرحية عن ثقافة الرعب فى الجزائر يقدم استراتيجية لإعادة بناء الأمة من خلال: كشف الحجاب عن معلومات الحرب الأهلية، وكشف عناصر حضارة الجزائر التى دمرتها القوة الطامعة فى السلطة، والسماح لشعب الجزائر بالتحدث عن تصوراته لمستقبل الجزائر. وكما تذكر سكارى: "يمثل الألم والخيال إطارًا للأحداث التى تمثل الحدود للأحداث الحسية والجسدية والعاطفية. وبين هذين النقيضين تتضح طبيعة النفس البشرية" (سكارى، ١٦٥). وبذلك يسمح لنا الخيال بالتقدم وإبداع الأفكار وبناء الأمة على أطلال الألم والتعذيب والحرب. فستورا Storaيعلم حدود الباحثين فى كشف حقائق التاريخ نظرًا للرقابة المستمرة على أبحاثهم، ولذلك يحث الفنانين على كشف

ما لم يستطع المؤرخون كشفه. ويقبل عمارة هذا التحدى ويقوم بتنفيذه من خلال عرض ما يؤمن به، وهو قدرة الجزائر على إعادة بناء نفسها، مثلما فعلت السيدة المتوفاة فى مسرحيته.

المؤلفون

نتاليا باللديجا

مازالت تكمل رسالة الدكتوراه فى تاريخ المسرح بجامعة مينيسوتا . ورسالتها تعيد بناء لحظات العرض المسرحى التى تمثل معالم النهضة القومية فى أوروبا القرن الثامن عشر. وتقدم ذلك من خلال دراسة استخدام جسد الممثل فى توضيح الهوية الثقافية . وتخطط باللديجا للاستمرار فى أبحاثها عن المسرح والهوية القومية فى بولندا القرن الثامن عشر.

كارين فريكر

مرشحة لنيل درجة الدكتوراه فى كلية الدراما بجامعة ترينتى، دبلن. وهى تكتب عن روبرت ليباج والعولمة، كما أنها محررة فى مجلة المسرح الإيرلندى. وقد تم نشر كتاباتها عن ليباج والمسرح الإيرلندى المعاصر فى كتب ومقالات، منها استعراض المسرح المعاصر.

كيكي جوناريدو

تقوم بتدريس فن المسرح فى كلية سميث بنورثامبتون، ماساتشوستس. ومن كتبها : يوربيدس وألسيستس: تأملات وظواهر وقصص الحب فى الثقافة الأثينية *Euripides and Alcestis: Speculations, Simulations, and Stories of Love in the Athenian Culture*، ومدام لامور ومسرحيات أخرى لراشيلد *Madame La Mort and Others Plays by Rachilde* وهيكوبا: ترجمة *Hecuba: A Translation* ليوريبيدس . وشاركت فى إعداد مجلة النص والعرض *Text and Presentation* . كما كانت محررًا ضيفًا فى العدد الخاص لمجلة التحولات، ٢٠٠١ عن ترجمة المسرح. كما قامت بنشر العديد من المقالات والكتب والمراجعات ومقدمات الموسوعات. وأخرجت بعض المسرحيات فى أوروبا والولايات المتحدة.

سوزان هيديك

أستاذ تاريخ المسرح ودراسات الأداء فى قسم المسرح بجامعة ماريلاند، كوليدج بارك. ومخرجة بالمسرح الفرنسى، وهو برنامج صيفى فى فرنسا منذ عام ١٩٩٩ . وقامت بنشر العديد من

المقالات عن المسرح الذى يعتمد على المجتمع، كما شاركت فى إعداد كتاب عروض الديمقراطية: رؤى عالمية عن العروض المعتمدة على المجتمع Performing Democracy: International Perspectives on Community-Based Performance عام ٢٠٠١ وتعمل أيضًا كأستاذ فن مسرحى فى باريس، فرنسا.

سكوت ماجليسن

أستاذ مساعد لفنون المسرح فى كلية أوجستانا فى روك أيلاند. ويقوم بتدريس تاريخ المسرح والفن المسرحى، كما يقوم أحيانًا بالإخراج. ودائمًا ينصح الطلاب بتكوين مجموعة مسرح تجريبى. ويركز فى بحثه الحالى على تدريبات الأداء والأدب التاريخى فى "التاريخ الحى" بمتاحف أوربا والولايات المتحدة.

ديفيد بلجيرينى

حصل على درجة الدكتوراه فى دراسات المسرح والأداء من جامعة بيتسبيرج. وقام بنشر عدد من المقالات والمراجعات والمقالات النقدية. وقام بالتدريس فى جامعة إنديانا فى بنسلفانيا والجامعة الكاثوليكية وجامعة دولة كونيكتكت الشرقية. كما

أخرج العديد من المسرحيات والأعمال المأخوذة عن نصوص كلاسيكية وحديثة. واعتمد فى أبحاثه عن الطليعية على منحة مالية مقدمة من مؤسسة توشيبا.

كارول فيشر سورجينفرى

أستاذ المسرح فى UCLA وتخصصت فى العروض اليابانية والعروض متداخلة الثقافات. وشاركت فى إعداد مجلة المسرح الأسيوى. وتعمل أيضًا كمترجمة ومخرجة ومؤلفة لعدد من المسرحيات، منها: *Medea: A No Cycle* المأخوذة عن أسطورة إغريقية، وفلامنكو الكابوكى دماء الخمر ودماء الزفاف *Blood Wine, Blood Wedding*. ومن المنتظر صدور كتابها فصول صامتة: تيراياما شوجى والمسرح اليابانى ما بعد الحرب *Unspeakable Acts: Terayama Shuji and Postwar Japanese Theater*.

جارى جاى ويليامز

أستاذ متقاعد بقسم الدراما بالجامعة الكاثوليكية فى أمريكا، مقاطعة واشنطن. وفازت مسرحيته متعتنا فى ضوء القمر: حلم

ليلة صيف فى المسرح *Our Moonlight Revels: A Midsummer Night's Dream in the Theater* بجائزة جورج فريدلى بمؤسسة مكتبة المسرح عام ١٩٩٨ . كما كان محررًا سابقًا لأبحاث المسرح. وينتمى مقاله فى هذا الكتاب إلى كتابه، الذى ينوى نشره قريبًا، مقدمة للمسرح الأمريكى *Prologue to an American Theatre.*

س.إ. ويلمر

زميل كلية ترينتى، دابلن ومخرج سابق فى كلية الدراما . ومن أحدث كتبه: المسرح والمجتمع والأمة : تمثيل الهوية الأمريكية *Theatre, Society and the Nation: Staging American Identities* عام٢٠٠٢، وكتابة تاريخ المسرح القومى وإعادة كتابته *Writing and Rewriting National Theatre Histories* عام ٢٠٠٤ .

إيفان دارون وينت

أستاذ مساعد بقسم المسرح بكلية ماكاليستار فى سانت بول، مينيسوتا . وظهرت مقالاته عن المسرح الإندونيسى فى ندوة المسرح ومجلة النظرية الدرامية والنقد والمقتطفات الأدبية من

إعادة كتابة تاريخ المسرح القومى. ويقوم حاليًا بترجمة عدد من المسرحيات من عدة مقتطفات أدبية من الدراما الإندونيسية.

باتريشيا يبارا

أستاذ مساعد بقسم المسرح فى دانس وُمحاضرِة فى جامعة براون فى جزيرة رودس. وقامت بنشر مقالات ومراجعات فى مجلة المسرح وجيستوس والنص والعرض. والمقال الذى قدمته فى هذا الكتاب يُعد جزءًا من مخطوطها تمثيل تلاكسكالا الذى يقدم تاريخ الأداء والعروض فى تلاكسكالا بالمكسيك. وهى أيضًا مخرجة ومصممة للفن المسرحى.

المحتويات

